

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



Només imatges

La targeta postal, vehicle de coneixement urbà

Autor: **Jordi Sardà Ferran**

Director: **Manuel de Solà-Morales i Rubió**

Codirectora: **Maria Rubert de Ventós**

DUOT (UPC). Juny, 2012

“No totes les imatges valen més que mil paraules”

SUSAN SONTAG

Només imatges

La targeta postal, vehicle de coneixement urbà

Jordi Sardà Ferran

Tesi dirigida per: **Manuel de Solà-Morales i Rubió**

Codirectora: **Maria Rubert de Ventós**

Juny 2012



ESCOLA D'ARQUITECTURA DE BARCELONA (ETSAB)
DOCTORAT EN URBANISME.
DEPARTAMENT D'URBANISME I ORDENACIÓ DEL TERRITORI (DUOT)

a

J.R.-P.A.- Q.A.- R.A.- L.m.M.-A.C.

Tots han vist com la tesi començava però no han pogut veure-la acabar

Agraïments i col·laboracions

En el meu peregrinatge pels centres de recerca he tingut la fortuna de conèixer a Isabel Ortega i Ana Vicente al visitar el *Departamento de Bellas Artes y Cartografía de la Biblioteca Nacional*, a Madrid. A James Eveillard al *Cartopole de Baud*, a la Bretagne. A Paul Chénier al *CCA, Centre Canadien d'Architecture*, a Montreal. A Ernesto Boix, Ramon Pla i Jaume Tarrés al *Cercle Cartòfil de Catalunya*, a Barcelona. A François-Régis Gastou i Sonia Gaja del *Musée de l’Affiche et la Carte Pos-tale et de l’Art Graphique*, a Toulouse. A Martine Mauvieux al *Département des estampes et de photographie a la Bibliothèque Nationale de la France*, a París. A Pascal Rabier i Didier Filoche al *Musée de la Poste*, també a París. A Montserrat Piñeiro i Rafael Hernández al *Museu de l’Esperanto*, a Subirats. A Helmut Brück a *Brück&Sohn*, a Meissen. A tots, agraeixo la seva atenció, l’estímul a la meua feina i el seu ajut desinteressat.

Aquest treball de recerca s’ha materialitzat amb la col·laboració de Karina Aguirre, Elisabet Antequera, Jordi Bergadà, Rafel Bertran, Josep M^a Boronat, Roger Carreras, Lluís Delclòs, Sònia Doix, Gerard Fernández, Gilbert Frigola, Adtesa García, Oriol Llauradó, Andreu Nolla, Núria Rigau, Cori Sabaté, Josep M. Toldrà i Joan Veciana. Vull fer especial menció a Carles Fargas, generós condensador de les postals a imatges digitals; a Jordi Pàmies, Joan Ma. Estivill i Antoni Zaragoza, col·leccionistes; a Josep Ma. Balaña, també col·leccionista, però només de Mercadals; a Rosa Lladó, rigorosa i soferta grafista i editora; a l’Àngels Simó, exigent i experta des de la selecció dels materials a la revisió de tots els textos; a les meves filles, Maria i Helena, tan crítiques; a l’Àngela Monforte i al Joan Simó, que han fet feina de base i d’arxiu i a Josep Ma. Solé, company d’aquest viatge des del principi al final. A tots, els agraeixo el suport continuat, la feina rigorosa i la pacient complicitat.

Agraeixo a Maria Goula, Carles Crosas i Manuel Bailo, fer-me enveja. A Josep Bertran, haver-me posat contra les cordes i alhora mostrar-me el camí de l’esperanto. A Gianluca Burgio, Xavier Eizaguirre i Txatxo Sabaté, els seus consells enèrgics i pràctics. A Venanci Bonet i Jom Pàmies, tan entesos en cine com amics generosos, les referències cinèfiles i a Francesc Subirà les llargues converses, sempre amb postals al davant. A Rosa Escala, José Rosas i Ricard Pié, per haver-me contagiats el seu obsessiu amor per la cartografia. A Maria Rosa Bonet i Miquel Domingo, ensenyar-me a llegir Barcelona. A Josep Parcerisa, l’aportació de molts dels arguments de la recerca. A Carme Bonell i a Josep Morgades, guiar-me en les lectures adequades. A Marta Sogas el seu infinit estímul. A Maria Rubert, haver-me presentat a Walker Evans i acompanyar-me en la pujada final. Sobretot, a Manuel de Solà-Morales, director de tesi, agraeixo l’estimulant confiança en la meua feina i l’alliçonador fet de considerar el coneixement de la ciutat com a objectiu vital, d’interès perenn, aquí a través només de la targeta-postal.

Donacions

Aquest treball no hauria estat possible sense les generoses donacions d'Antoni Aguilar, Karina Aguirre, Joan Aluja, Jesús Álvarez, Maria Álvarez, Quim Álvarez, Martí Amargós, Emília Anglada, Assumpta Anguera, Pere Anguera, Elisabet Antequera, Manuel Bailo, Josep Ma. Balaña, Pere Balsells, Cristina Barberà, Jordi Bellmunt, Jordi Bergadà, Josep Bertran, Rafel Bertran, Sònia Blasco, Carme Bonell, Ma. Rosa Bonet, Josep M. Boronat, Gabriel Bosques, Gianluca Burgio, Àgata Bushemi, Júlia Cadiach, Josep Canela, Pilar Carbassa, Gertrudis Cardona, Roger Carreras, Marina Cervera, Francesca Closa, Carlota Casanova, Daniela Colafranceschi, Mercè Costafreda, Carles Crosas, Lluís Delclòs, Isabel Doix, Sònia Doix, Mamen Domingo, Miquel Domingo, Xavier Dupré, Xavier Eizaguirre, Carles Enrich, Joan M. Estivill, Cristòbal Fernández, Gerard Fernández, Joan Carles Ferran, Ernest Ferré, Carme Fiol, Martí Franch, Gilbert Frigola, Julián Galindo, Juanita García, Teresa Gasull, Toni Gironès, Eulàlia Gómez, Sílvia González, Maria Goula, Jordi Granell, Lluís Guasch, Jordi Guinjoan, Teresa Jacas, Gaëlle Janvier, Mario Jiménez, Montserrat Joan, Sebastià Jornet, Pere Lete, Rosa Lladó, Oriol Llauredó, Carles Llop, Josep Ma. Llorach, Annalisa Maniglio Calcagno, Albert Marin, Ángel Martín, Zaida Martínez, Eduard Massip, Jordi Martínez, Cori Mata, Rosa Ma. Molas, Joan Moliner, Laura Mollar, Àngela Monforte, Zaida Muxí, Gabriel Nicolau, Montserrat Nogués, Andreu Nolla, Jaume Orpinell, Santi Padrés, Josep Ma. Padrol, Anton Ma. Pàmies, Carles Pàmies, Josep Parcerisa, Maria Pastor, Jorge Perea, Montserrat Pericay, Magda Porta, Imma Pujol, Josep Quetglas, Elisa Ramírez, Neus Reverté, Ton Reñé, Rosanna Rizzi, Pablo Roel, José Rosas, Jordi Royo, Maria Rubert de Ventós, Cori Sabaté, Míreia Sagarra, Eva Sánchez, Helena Sardà, Maria Sardà, Antoni Sedó, Àngels Simó, Joan Simó, Miquel Simó, Marta Sogas, Clara Solà-Morales, Pau Solà-Morales, Clàudia Solé, Josep Ma. Solé, Marc Solé, Sergio Stefani, Èlia Sumoy, Caterina Sureda, Joana Thomas, Josep Ma. Toldrà, Elias Torres, Carme Vallverdú, Meri Vargas, Isabel Vilaseca, Joan Viader i Anna Zahonero.

Adquisicions habituals

Josep Argilaga, Llibreria Antiquària Balagué, Manuel Barberà, Montserrat Barceló, *"La casa postal"*, Gaspar Fuster, Celso Hernando, Albert Lázaro, Carles Meia, Josep Maria Serraté, Francesc Subirà, Faustí Taltavull, Thomas Van Rijn, Alfons Ventura, Antoni Zaragoza i a la plataforma virtual de compres i subhastes <http://www.delcampe.net>.

Totes les donacions i adquisicions s'han referenciat només amb els seus acrònims.
R.P. correspon a les adquisicions directes de l'autor.

Des del terrat del mas es veia el mar, blanc i lluent al dematí. Salou a la dreta, Tarragona una mica enlairada al fons, a l'esquerra. Masos i granges puntejaven els camps verds d'hortes, confinades, gairebé sempre, per rengles d'olivers. Grupets d'arbres més alts, pins blancs i pinyers, plàtans i alguna palmera, feien l'aparença de bosquets naturals, on els masos, acolorits, només mig s'amagaven. València, Marsella, Buenos Aires, vaig anomenar els més prominents. No m'estranyava gens que estiguessin tan a prop les ciutats que somniava, -si mirant fixament l'horitzó, els dies clars es veu Mallorca- pensava. Va ser així com vaig començar a col·leccionar les postals.

Jordi Sardà. Reus, febrer de 2012

NOMÉS IMATGES

*La targeta postal,
vehicle de coneixement urbà*

Jordi Sardà

Reus, juny de 2012

PRESENTACIÓ

- Justificació
- El nom
- Alguns estímuls

1. INTRODUCCIÓ

- 1.1. Només amb postals
- 1.2. Qüestions de pes i forma
- 1.3. La primera postal
- 1.4. El medi i el vehicle
- 1.5. Les llengües noves
- 1.6. Memòria i negoci
- 1.7. Narracions incompletes
- 1.8. Ara, la postal
- 1.9. De la ciutat

2. LA COL·LECCIÓ

2.1. LA CONSTRUCCIÓ DE LA COL·LECCIÓ

- Les decisions i la tria
- Les classificacions
- Els camins

2.2. CINC CAMINS, UNA CIUTAT

A. Vers la ciutat

- A peu per Orient
- Des del mar blanc
- Des del cel, les ciutats franceses
- La nit americana
- Des de la representació figurada

B. A través de la ciutat

- Les vísceres lluminoses
- Les grans places
- Els carrers drets
- Els ponts oportuns
- Les urbanitats provisionals

C. La ciutat de l'home

- Els rostres d'A. Khan
- El treball de les dones
- El comerç just
- El lleure massiu
- Llívies

D. La ciutat de l'arquitectura

- Les cases de l'home
- Els monuments invisibles
- La pell dolça
- La llum interior
- Els projectes de l'arquitectura moderna

E. Les altres urbanitats

- Les fronteres superades
- Les illes avarades
- Els símbols necessaris
- La idea d'Espanya
- Les col·leccions dels altres

F. Només Barcelona

- Creixement i confort
- Noves vies, nova mobilitat
- El trasllat del centre
- La modernitat silent
- La recerca de la identitat

3. LECTURES COMPARADES

A. LA CONQUESTA DE LA NATURA

Station Eimeer, Jungfraubahn

- Park Skocjanske Jame
- Bei Zermatt 1605 m.
- El nudo de la corbata
- Luchon-Superbagnères (Alt. 1.800 m.)
- Cosmos. Apollo 16

B. LA CIUTAT DORMENT

Les Remparts. Salonique

- Veduta generale del Ponte e Castel
- La citadelle et les vieux quartiers
- Pripiat
- Veduta generale
- Ávila. Murallas

C. LA CIUTAT IDEAL

Urbino. Città ideale

- Grattacielo Velasca
- Le musée d'Orsay
- Teatro Olimpico. La Porta Regale
- Caryatides
- Princess Street and Gardens

vs.

LA TERRA PLANTADA

vs.

Palmera imperial del Capellán Castaño, Elche

vs.

La Geria. Cultivos en lava volcánica

vs.

Lucca. Mura

vs.

Parc des Buttes-Chaumont.

Le pont suspendu et le Belvédère

vs.

Chemnitz. Rosarium im Stadtpark

vs.

Claude Monet. Le Pont Japonais (1899)

vs.

PERPETUUM MOBILE

vs.

Times Square, New York

vs.

Magere Brug over de Amstel

S. Angelo, Roma

vs.

Katarinahissen

vs.

Grand Socco. Place du 9 d'Avril

vs.

Plaza de las Tres Culturas

vs.

Av. São João

vs.

LA CRÒNICA URBANA

vs.

Incendi a San Francisco

vs.

1992 Sarajevo 2002

vs.

Sambódromo

vs.

Incendie des 17-18-19 Août, 1917

vs.

Exposition de 1900.

La Seine au pont de l'Alma

vs.

Calle Florida

4. IMATGE I TEXT

4.1. CENT ONZE MERCADALS

111 moments i 198 postals

- Fris cronològic
- Trípodes
- Manipulacions
- Blow-ups

4.2. IMATGES ABSENTS

- Escrites al Camp
- Les edats del Camp
- Els noms del Camp

5. REFLEXIÓ OBERTA

5.1. SI ARA FÓS A FER

5.2. REFLEXIÓ OBERTA

6. BIBLIOGRAFIA

ANNEX 1. LA COL·LECCIÓ

- Cinc camins, una ciutat.
- 563 postals reproduïdes a escala real
en l'ordre del capítol 1.

ANNEX 2. IMATGE I TEXT

CENT ONZE MERCADALS (*anvers*)

FRIS CRONOLÒGIC

- 111 moments i 198 postals

TRÍPODES

- Posicions i obertures
- Flaixos

MANIPULACIONS

- Horitzons
- Ombres
- Memòria
- Superposicions

BLOW-UPS

- La Scena
- Il Palco
- Le Figure

IMATGES ABSENTS (*revers*)

ESCRITES AL CAMP

- La llengua
- El gènere
- A ciutat
- Els remitents

LES EDATS DEL CAMP

- Perejaumes
- Postalers i postals
- Fortunes urbanes
- Les capitals del Camp
- Les noves ciutats

ELS NOMS DEL CAMP

- Editors i edicions
- Noms guanyats, noms perduts
- Noms propis, noms comuns
- Tots els noms del camp

TAULES I DADES NUMÈRIQUES

“(…) Il y a un travail que j’aime énormément, c’est celui qui consiste à monter un rapport entre le texte et l’image. Je l’ai fait plusieurs fois, et toujours avec un plaisir intense. J’adore légender des images (…). Ce que j’aime au fond, c’est le rapport de l’image et de l’écriture, qui est un rapport très difficile, mais par là même qui donne de véritables joies créatrices, comme autrefois les poètes aimaient travailler à des problèmes difficiles de versification. Aujourd’hui, l’équivalent, c’est de trouver un rapport entre un texte et des images”

BARTHES, Roland. **Le texte et l’image**. Edition Paris Musées. Paris, 1986

Justificació

Un treball de recerca, una tesi, sovint, de manera inevitable, és memòria, justificació vital, testimoni i testament tant com veritable recerca. És difícil destriar una de l'altre, sobretot si aquest és un treball propi, personal i heterodox, construït en el marc d'un Departament -el d'Urbanisme i Ordenació del Territori de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona- on la recerca, sobretot, si de la ciutat es tracta, és entesa -per sort- de manera molt oberta, rigorosa però no ortodoxa. El més habitual és efectuar la recerca als arxius per les tesis històriques, als laboratoris per les científiques o als taulells -ara a les pantalles- per aquelles dibuixades. Ben bé, no he fet res d'això. Segurament és agosarat, fins i tot superb, proposar un treball de recerca, i encara més una tesi, gairebé només sobre un material propi. Ho he fet, i passo a explicar-me, a justificar-me.

Primer, amb viatges d'amics i de família, després propis; més tard amb compres, inicialment selectives i menors, després més abundants, que són -de fet-, crònica del meu interès i de les meves capacitats econòmiques; també amb donacions, generoses i continuades, he aplegat, des de fa molt de temps, una col·lecció d'imatges, de fotografies, de gravats, de plànols i plantes de ciutats però, sobretot, de postals, -d'humils i senzilles targetes postals- molt considerable. Segurament ha estat la seva facilitat d'adquisició i conservació el que m'ha portat a fer-ho. Això, i la seva acotada solvència. Amb només una imatge i un text, assolia una petita peça del trencaclosques del món. La meua voluntat era, és, com la del col·leccionista de Borges, posseir-ne totes les imatges, una manera de viatjar, imaginar, conèixer ciutats, països, millor com més llunyans. Ara, el temps i la perllongada insistència han produït un volum de material molt notable. He de confessar-ho. He destinat a construir i organitzar aquesta col·lecció moltes hores -mai masses- de la meua vida, hores que m'agradaria pensar no han estat malaguanyades del tot.

De tant en tant, algunes postals es resistien a l'ordre. Es quedaven fora. No volien seguir les pautes de les altres. Es feien mirar i em miraven, em parlaven talment. Són aquestes imatges -i en són moltes- les que m'han portat a proposar el treball. **La Col·lecció** -així l'anomenaré a partir d'ara- ha estat la font principal de la recerca, en la majoria de capítols, gairebé la única. Només en el més específic -111 mercadals- he necessitat i emprat nombroses ajudes. També el meu arxiu conté dibuixos propis, de ciutats imaginàries, d'arquitectures fantasioses que em van portar, el seu dia, -a creure- que la meua voca-

ció i el meu ofici podien ser l'arquitectura. També he visitat arxius, museus i editors específics de postals i n'he fet la recerca exhaustiva de totes les que es poden adquirir, *ara*, al Camp. Però sempre, amb la maleta plena de postals com *Els carabiners* de Godard¹, he tornat a la Col·lecció, a casa.

D'altra part, he seguit fil per randa els meus propis consells -o això volia-, els que dono als estudiants que aborden tesines de paisatge respecte a les cinc condicions que ha d'observar un treball de recerca, autònom i propi, per assegurar-ne el seu adequat contingut i la solvència acadèmica: ha de ser **assequible, plaent, local i universal, solvent i, sobretot, sincer**. Tot alhora. Conceptes, tots, ben poc diferents als que Umberto Ecco explicita a *Come si fa una tesi di laurea*².

El primer consell és que la font de recerca sigui propera, a l'abast, **assequible**, és a dir, que es pugui consultar continuadament i sense costos materials ni temporals inassumibles i, si pot ser, sense problemes d'interpretació o de llengua, amb materials disposats, preparats per la recerca. Aquesta condició és desig però la realitat sempre s'imposa. Els materials, per assequibles que se suposin, sovint esperen amantents i disponibles -millor dit, gairebé sempre-, però demanen lectures, comprovacions, revisions, seleccions llargues -tant de bo plaents- i sempre intencionades que són, de fet, part imprescindible del treball. Sovint, la veritable recerca.

He fet fidel observança del segon consell, que el treball interressi a qui l'efectua, es gaudeixi en els seus continguts i en tots els seus temps, que a tota hora sigui **plaent**. Confirmo aquí que, des de l'inici, la dilatada, llarguíssima, fase de selecció i reclassificació dels materials de la recerca que m'ha ocupat més de dos anys -i tots els dies- ha estat una de les feines més satisfactòries, per mi, realitzades. En efecte, decidir sobre la capacitat, qualitat, sentit i oportunitat de cada postal-imatge, una a una -n'he tingut a les mans unes dues-cents mil- en la fase de selecció i tria, ha estat una feina mai feixuga, ans al contrari, tant agradable com estimulante.

He procurat que el meu treball fos alhora **local i universal**. Em resisteixo a usar el tema global, que em sembla pretensions sobre manera. Costa trobar l'àmbit i la cronologia exactes. La col·lecció contenia, des dels seus inicis, només postals-visions de la ciutat que reflectien els seus monuments i la seva energia, també postals d'art i algunes de rostres a més de moltes vistes aèries i de paisatges. Lògicament, el nombre de peces de la col·lecció és inversament proporcional a la distància de la seva provinença. He plantejat tres capítols. Els dos primers, **La Col·lecció i Lectures Comparades**, contenen qualsevol

1. GODARD, Jean-Luc. *Les carabiniers (Los carabineros)*. Albert Juross, Marino Masé Rome. París Films / Laetitia Film. France, 1963

2. ECO, Umberto. *Come si fa una tesi di laurea*. Ed. Bompiani. Milano, 1977. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Traducción Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Editorial Gedisa. Barcelona, 2001

tipus de postals-imatge, universals, obertes, de qualsevol procedència. En contraposició, el tercer, **Imatge i Text** -molt més específic- està fet només amb postals ultra locals, molt properes, només del Mercadal de Reus -les **imatges**- i del Camp -els **textos**-. Ahora, **universal i local**.

El quart consell és que sigui un tema abastable, assumible i abocat a un coneixement intens, produït de tal manera que l'autor pugui demostrar haver obtingut resultats clars, segurs i **solvents**, que aboquin al debat però difícils de rebatre. És a dir, un treball que porti coneixement propi i, ahora, fruits a la recerca. Tinc l'impressió que aquest és l'apartat més discutible de la tesi. Encara tinc el sentiment de que la font és tan propera que usar-la de manera tan exclusiva podria resultar pecat de supèrbia. Tant, com la voluntat de declarar-la vehicle i demostrar-ho només amb les seves imatges i els seus textos. Tinc ara la sospita -no la seguretat- que la postal, menor, fràgil, humil -només en aparença- ha condensat una ingent informació, intencionada, que jo no he sigut, encara, capaç de posar de relleu completament, d'extreure'n les lliçons desitjades. M'ha guanyat ella i es reserva per previsible batalles que jo ja no podré o no voldré lliurar.

Segurament, la meva condició de naixement i residència perllongada, periurbana, a mig camí entre el Camp cultivat i la Ciutat, molt veïna, ha fet que el treball s'amarés de les suposades virtuts d'ambdues urbanitats -ciutat i camp-, les comprovi i les compari. La meva, és una ciutat mitjana, de mesura controlada, amb tots els elements que fan possible la vida urbana completa i necessària. Envoltada d'un camp d'horta, centuriat amb rengles d'oliveres i cultius intensos, plantats sobre geometries molt precises, un camp en gran manera urbà. En aquest marc, el treball de recerca, no vol sinó fer evident el valor de la urbanitat acumulada, amb tots els adjectius possibles, en el camp i en la ciutat. Només que es manifesta a través d'un material menor -gairebé insignificant, que no improp- per l'estudi, **la targeta postal**. En efecte, la tesi és un treball molt personal. Hi abunden -potser massa- els termes, *estimo, m'agraden, m'interessen...* Sovint són més confessió que reflexió. També és camí de divulgació dels materials aplegats per mi, fins ara, amb manifesta voluntat de fer-ne ahora selecció i difusió. M'agradaria pensar que, almenys, aquest és un treball **sincer** i així hom ho considera.

Algú podrà jutjar, aquesta, com una recerca apropiada, específica i ajustada perquè mira la ciutat, només a través de la postal -com únic filtre- i es proposa descobrir-ne i observar-ne resultats i conseqüències. D'altres, al contrari, podran asseverar-ne -i no exents de raó- que la postal *vehicle-medi-filtre* obliga a una mirada en excés calidoscòpica, que no aporta cap coneixement sufi-

cientment, diferenciat, als que aportarien altres medis, fotografies, mapes, plànols, estadístiques... Espero, amb el treball, satisfer i contravenir, alhora, ambdós parers.

He escrit poc, el mínim, convençut de que és aquest treball, d'imatges, **només d'imatges**. Voldria que fossin tan eloqüents, que parlessin per si soles, prescindint del tot del text a manera del que fa Martin Parr³ a "*Boring Postcards*", les seves avorrides postals. M'agrada -i molt- la manera d'explicar-se i d'escriure de Margueritte Yourcenar, especialment de pautar. Per això, em proposo fer frases curtes, amb molts punts i seguit i pocs a part. D'Italo Calvino, admiro la cadència del relat, dolça però irònica. De Josep Pla, m'ha semblat aprendre a confirmar -entre guions- els meus propis parers. Ell en posa molts. Jo, no gaires. De Virginia Wolf, m'agradaria poder copsar el ritme canviant, com fent ones.

Alhora, afegir que des de la manera de narrar i escriure, les cites de textos i les referències -gairebé totes- són de llibres propers, propis, que he pogut tenir a les mans, llegir i ara, rellegir. També de cinema, dels films que m'han interessat i format. M'agrada trobar materials nous descobrint-ne i obtenint-ne informació i coneixença però, tant o més, usar de manera reflexiva els que conec i estimo i que m'han ajudat, en gran manera, a teixir el treball. Continua així la voluntat explicitada de servir-me de fonts pròpies o molt properes que puc conèixer i pautar constantment. Aquesta manera de fer pot semblar reductiva i estricta -potser massa- però la considero lícita i sobretot sincera. Explica els meus gustos i interessos amb el temps acumulats alhora que construeix i fa explícit el meu propi ideari personal.

Aquesta tesi és, efectivament, un treball que vol explicar, il·lustrar i justificar els meus interessos més propis i els meus gustos descoberts, destil·lats i reflexionats en els ja dilatats anys de formació, aprenentatge i en la docència. Alhora, és lectura, relació, comparació, interpretació de les imatges i dels textos que la postal, de manera natural, intrínseca, incorpora mirant -investigant aquí sembla paraula excessiva- d'acceptar, entendre i reconèixer el seu valor didàctic. I donar-li consideració d'incipient i, si es vol, minúscul però acreditat document que llegit, d'un a un, aporta informació urbana intensa. Entès, alhora, com a fragment que construeix un fris complex, il·lusionant, calidoscòpic, amarat de postals-imatges per esdevenir **un Aleph**⁴, un món sencer.

3. PARR, Martin. *Boring Postcards*. Phaidon Press LTD. London, 1999

4. BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. 1a. edición 1949. Edición libro de bolsillo. Madrid 1972. Edición revisada Emecé Editores. Madrid 1974. Buenos Aires, 2006-2009

El nom

És important el nom dels fets i de les coses. Per això, el de la tesi ha estat sempre provisional, obert, fins els darrers dies, fins a darrera hora. Ara és “**Només imatges - La targeta postal, vehicle de coneixement urbà**”, amb interrogant o sense. És un títol clar i eloqüent però el treball n’ha tingut d’altres. “**Manies de dissabte**”, massa privat. “**Imago urbis**” o “**imago mundi**”, massa solemne i massa proper a “**Forma urbis**”⁵. “**Humils imatges**” va derivar aviat a “**Només imatges**”. “**Cartoline**”, el nom italià de la postal, referint-se al suport -al cartonet- de la imatge. Això de donar nom de la part -la més material- al tot, m’agradava. “**Reproducció prohibida**”⁶ ha estat sempre a l’espera. Parla de la contradicció entre divulgació i autoria, qüestionant la idea de múltiple i la de col·lecció, de col·leccionisme i de treball de recerca, fins i tot.

Uso sovint el diccionari. M’agrada confirmar l’accepció i significat de les paraules. Vaig poder validar, així, l’estreta relació -sobretot en francès- entre **imaginar**, formar la imatge mental d’alguna cosa i **imatge**. Em va semblar interessant assenyalar aquesta condició d’ambivalència. Vaig proposar-ne com a nom de la tesi, “**Imaginacions o imatges**” però em molestava la **o**, la conjunció, que expressa alternativa i, de fet, negació, exclusió. M’agradava més la **i**, però en resultaven tres seguides, encapçalant les paraules. Eren masses. *Un fet insignificant* era el títol, adient, d’una conferència de Susana Solano. **Insignificant** va ser una paraula que durant molts dies em va semblar apropiada, oportuna, gairebé insubstituïble, per la postal i la tesi. Vol dir, segons el diccionari: “que no significa res, sense valor, sense importància”⁷. Però la paraula és llarga i obliga a la companyia d’un mot breu -tal com fet- que, fins ara, no he sabut trobar. Per això reafirmo la primera -**Només imatges**- amb el subtítol: *la targeta postal, vehicle de coneixement urbà*, que mai ha estat en discussió, com a nom adjectivat de la tesi. **Imatges** és terme evident i referència al material del treball. **Només**, més breu i clar, conté la negació i la quantitat incremental alhora. També significa restricció i aquesta és una accepció del terme que em sembla adequada. **Només amb imatges** seria un títol més explícit, potser massa. **Vehicle de coneixement urbà**, és, de fet, el supòsit, la hipòtesi, els conceptes a comprovar i justificar. En qualsevol cas, resta tot obert, a punt per fer el canvi per un terme més precís, més viu, més punyent -si es presenta- a qualsevol hora. Ara em ronda pel cap un terme breu, *metec*. Significa estranger, d’una altra terra però que ve per quedar-se, és a dir, incorpora cultura nova, del destí inicial al final. Potser **insignificant metec** podria ser un bon nom, si no per la tesi, almenys per la viatgera postal.

5. PARCERISA I BUNDÓ, Josep. *La Forma Urbis: cinc ciutats sota sospita*.

Tesi doctoral. Director: Manuel de Solà-Morales i Rubió. DUOT-UPC-ETSAB. Barcelona, 1990

6. A totes les postals. El terme “**reproducció prohibida**”, riproduzione vietata, proibida a reprodução o reprodução proibida, nachdruck verboten, reproducción prohibida, reproduction interdite, en totes les llengües, expressat en diverses paraules, conté el mateix concepte explícit, preservar els drets de l’editor.

7. VVAA. *Diccionari de la Llengua Catalana*. Ed. Institut d’Estudis Catalans. Barcelona, 2009. (<http://www.dlc.iec.cat>)

Alguns estímuls

La major part de publicacions específiques sobre la targeta postal corresponen a dues categories molt clares, les que mostren només imatges d'un lloc i les que ho fan de totes les postals editades per un determinat editor. Les primeres, són el resultat del col·leccionisme local. Cadascú, només el seu poble. Són les que més abunden. Gairebé sempre són edicions amb suport del municipi, amb un breu pròleg de la història local i, això sí, una àmplia i extensa relació-recull d'imatges, sovint, força mal reproduïdes. Tenen tirades curtes, poca difusió i poca qualitat. Ni semblen ni són gaire però documenten intensament la vida i la història urbana permetent entendre el lloc i alhora acumular moltes dades de la seva construcció física i social i, sobretot, tenir-ne imatges. Els llibres d'editor ja tenen autor. Algú ha fet la feina -la recerca- d'aplegar totes les postals el seu dia editades. Tenen el suport de les societats cartòfiles i la precisió i rigor del col·leccionista. L'edició és més acurada. La qualitat de les imatges, no tant. Gairebé sempre estan orfes de text, el que els fa esdevenir inventaris, catàlegs. No són publicacions convencionals, els desequilibra la imatge. Però això no les hi resta valor, ni històric ni documental. De fet, així són les postals, gairebé **només imatge**. En qualsevol cas, ni unes ni altres m'animaven a pensar que la meua col·lecció, pogués ser tema de recerca ni em donaven pautes per fer-ho en cap moment.

Al buscar maneres d'ensenyar la postal, em vaig fixar en l'ús, suposadament artístic, dels treballs d'Eugènia Balsells. Amb un notable èxit primer a New York i després al Fòrum de Barcelona, tracta la postal com a eina, engruna, com a cartolina acolorida que només a l'acostar-te descobreixes què conté i què és, fragment de la imatge del monument que, com a part d'un gegant trencaclosques, dibuixa. Enginyosa manera de dir que les postals són només monuments i els monuments només postals -un munt de postals-. Tot plegat, una via artística banal. Ben al contrari que els *postalers* de Perejaume⁸, on els petits miralls, col·locats com a postals en l'artefacte, reflecteixen el món dels voltants. A més a més, el postaler es pot moure i es mou -el mou Perejaume, esdevingut Atlas-. Brillant manera de tenir, totes les postals del món, sense tenir-ne cap. M'agradaria poder trobar una fórmula -tant de bo- que em permetés mostrar la col·lecció o sintetitzar la tesi, com la de Perejaume. Potser una sola imatge, potser mil paraules, potser una de sola.

Darrerament, però, he tingut a mans algunes publicacions notablement diferents que han estimulat el meu interès pels llibres de postals i, sobretot, m'han permès pensar que la recerca era un tema oportú, actual i necessari, amb una proporció adequada d'història, modernitat i reflexió. És a dir, era possible, podia posar-m'hi. Les publicacions a les que em refereixo són, per

8. PEREJAUME. *Un paisatge és una postal feta escultura a Postalers*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona 1985

9. PARR, Martin. *Postcards*. Ed. Chris Boot. London, 2008

10. ROSENHEIM, Jeff; EVANS, Walker. *Walker Evans and the Picture Postcard*. Ed. Steidl. London, 2009

11. OKUEFUNA, David. *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*. BBC Books & Musée Albert-Kahn. London, 2008

12. OKUEFUNA, David. *The Dawn of the Color Photograph: Albert Kahn's Archives of the Planet*. BBC Books & Princeton University Press. Princeton, 2008

13. SONTAG, Susan. *On Photography*. Ed. Farrar, Straus and Giroux. New York, 1977. *Sobre la Fotografia*. EDHASA. Barcelona, 1981

14. BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Ed. Gallimard-Seuil. Paris, 1980. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós. Barcelona, 2009

15. BARTHES, Roland. *Le texte et l'image*. Edition Paris Musées. Paris, 1986

16. TORRES, Elias. *Luz cenital*. Ed. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 2005

17. BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografia*. Ediciones PRE-TEXTOS. Madrid, 2004

18. FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Éditions du Seuil, Paris, 1974. *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1986

19. BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1965. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 2003

ordre d'arribada, "Postcards"⁹, de Martin Parr; "Walker Evans and The Picture Postcard"¹⁰ i dos llibres bessons, "The Wonderful World of Albert Kahn"¹¹ i "Albert Kahn's Archives of the Planet"¹². Alhora, la lectura d' "On Photography"¹³, l'imprescindible llibre de Sontag i, sobretot, "La chambre claire"¹⁴ i "Le texte et l'image"¹⁵ de Roland Barthes m'ha ajudat a descobrir la difícil relació entre imatge i text. La primera publicació que em va fer pensar en col·lecció i en tesi, vinculant-les, va ser, però, "Luz cenital"¹⁶, tesi i publicació d'Elias Torres. Vull reconèixer que admirar les seves imatges, la lliçó de les seves categories i els seus comentaris incisius, punyents i irònics que, d'altra part, no em proposo de cap manera emular -no en sabia- fou el primer estímul. De Martin Parr, fotògraf de la vida massiva i quotidiana i col·leccionista heterodox, he valorat la construcció de les sèries d'imatges, un sistema amb molt bon ritme i molt efectiu. També el seu interès per les postals, per la vida col·lectiva, pels interiors i les persones. En definitiva, es tracta d'una mirada enormement il·lusionada per la imatge, per fer-la parlar sola, una publicació que anima i encoratja de la que, fins i tot, el paper m'agrada.

La lectura de Sontag ajuda a obtenir multitud de cites i proporciona la cultura imprescindible sobre la història de la fotografia, sobretot l'americana. Aquesta publicació porta als orígens, a la de Walter Benjamin¹⁷ "sobre la fotografia" de manera inevitable i aquesta, a la de Giselle Freund "Photographie et société"¹⁸. Les tres estan en la base de la reflexió de la fotografia, entre el medi i l'art, tema que Pierre Bordieu¹⁹ reprendrà posteriorment. Les reflexions de Barthes són la lectura literària de la imatge, la relació profunda entre imatge i text. Emociona i alhora aclapara. És la cita imprescindible. Els dos llibres de la ingent obra dels fotògrafs d'Albert Kahn, Stephane Passet i Auguste Léon no són de postals, són d'imatges, un veritable inventari del món promogut pel filantrop del que no puc pretendre esdevenir hereu però sí, admirat i reconegut seguidor.

La publicació d'Evans significa una mirada més autobiogràfica i profunda. Explica la seva col·lecció com la inspiració i la base del seu treball prolífic. Ara, treball i col·lecció, dipositats al MET (Metropolitan Museum of New York) han estat objecte d'exposició i publicació alhora. Evans sí que fa textos. "Liric documentary" és tan intens com alguns dels comentaris de les seves fotografies-postals. També m'han interessat molt algunes categories que proposa. Cal dir que el que ha fet per a mi el coneixement i difusió de l'obra d'Evans és permetre'm pensar que les meves manies tenien algun sentit i valor, eren -podien ser- compartides. És manifesta la natural alegria al comprovar alguna coincidència -n'hi ha- entre les imatges de les col·leccions d'Evans, de Parr i la meua.



Tal com fa amb els arbres la superfície d'un estany, els homes hem après a allisar la terra en un paper, tot inventant el paisatge portàtil, el paisatge de mà, el record passat en net amb una llum diferida, la mirada fòssil en cos de paper, l'escamoteig del temps, el pòsit de superfícies al fons de l'aigua: l'estampació de postals i la seva còpia, una successió de miralls, de clarors encartronades en aigües que no hi són. Forats de porta o postals?

PEREJAUME. *Un paisatge és una postal feta escultura* a Postaler.
Ed. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona 1985.



INTRODUCCIÓ



1.1 NOMÉS AMB POSTALS

Hi ha una imatge que des de fa temps m'obsessiona. Un home -amb vestit fosc, camisa blanca, i corbata- està dempeus davant la seva taula de despatx, amb un full de paper -blanc pel revers- a les mans. És André Malraux, seleccionant les imatges de *Le Musée Imaginaire*¹, la seva publicació. Mira l'anvers atentament. Sobre la taula hi ha alguns fulls, amb imatges. A penes tres o quatre. Però davant seu, a terra, n'hi ha més d'un centenar. Estan disposats amb força ordre i omplen tota la sala. No són fotografies, són imatges impreses. La majoria són pàgines dobles, amb dues imatges, una per pàgina. Algunes -poques- en tenen, només, una de sola. Les impressions ocupen gairebé tota la superfície del paper, però sempre es ressegueixen amb un generós *passe-partout*. Són semblants però no idèntiques. Les superfícies, exemptes d'imatges, no semblen tenir -encara- escrit cap text.

La fotografia està presa des d'un altell que permet la distància adequada per la visió de l'escena global. Una llum generosa es filtra pels nombrosos finestrals i, així, Malraux pot practicar l'imprescindible exercici de dubtar davant les gairebé 200 imatges -semblants però diferents- sobre la seva disposició i el seu ordre, no aparent. Segurament moltes acabaran al definitiu Museu Imaginari però no totes i tampoc en aquest ordre. Tot depèn del fil argumental que Malraux es proposi fer per la seva narració. Per això em sembla transcendent aquest moment en que els dos protagonistes, l'autor i les seves imatges, es miren cara a cara. No saps qui decideix. Un té aparentment l'autoritat requerida i l'argument general. Les altres, tota la càrrega de la història incorporada i el seu valor formal. Faran valer els seus drets fins al final. És una batalla cruenta, una difícil decisió, una imatge eloqüent de la dificultat de seleccionar i fer un relat només amb les imatges o amb aquestes, com fil argumental. De fet, *Le Musée Imaginaire* no és un inventari ni un relat mut, només d'imatges. Malraux, es proposa demostrar la capacitat de la reproducció fotogràfica de les obres d'art per posar a l'abast, possibilitar, la visió, la comparació, el coneixement de l'obra, única, abans inaccessible, a Egipte, a Roma o la selva de Cambodja i la capacitat d'infor-

1. MALRAUX, Andrée. *Le Musée Imaginaire*. Ed. Gallimard. París, 1965. De fet, "(...) La première édition du Musée Imaginaire a été achevée d'imprimer le 31 octobre 1947. La seconde, qui forme la première partie des *Voix du Silence*, le 20 novembre 1951. Cette édition a été remaniée et complétée en 1963, et a paru en 1965"

mació que la reproducció suposa. Però les imatges són només part del seu text eloqüent.

Qui fa treballar només les imatges i les responsabilitza de donar totes les informacions per tal de fer el concepte explícit és Aby Warburg. En el seu *Atlas Mnemosyne*², aplegades en setanta-nou temàtiques o panells i els corresponents suports de làmines, fotografies, retalls de llibres... estableix, primer, una relació de conceptes que després desgrana i explicita amb imatges, només. En resulta una història gràfica, lúcida però enigmàtica, compendi de sabers i de quimeres, entre les vocacions de Warburg, la ciència, la religió i l'art. És una gran responsabilitat per les imatges -només imatges- la de representar, per si mateixes, els conceptes i, aplegades, construir el sincrètic relat. Són sèries curtes. No més de quinze làmines que poden contenir, alhora, successives imatges. Tenen mesures, impressions i cromatismes diversos i han estat extretes de fonts variades. Al ser aplegades sota un concepte, han de relacionar-se i, en la seva nova situació, sostenir el relat. La de Warburg, com assenyala Georges Didi-Huberman^{3 i 4}, en les seves publicacions i Salvatore de Settis⁵ en un minuciós assaig, és una història de l'esperit de l'home, de la civilització humana, una lliçó perenne, de síntesi, d'abstracció i també una intensa guia, un atlas, una herència de la història del seu-nostre temps que porta alhora impregnada, el rigor del coneixement i la llibertat de la imaginació per relacionar imatges, acostar-les i fer-les parlar explícitament.

Al capítol 7 de *Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos, Cuadernos de viajes-postales de los archivos*, Gudrun Schwarz⁶ explica que Benjamin i la postal fotogràfica van néixer gairebé alhora. Potser per això, i per les postals enviades per la seva àvia -de qui va heretar el gust per regalar i viatjar-, va documentar tots els seus continus viatges amb nombroses postals. Sovint, les que escrivia no eren només salutacions i al tornar les reclamava al seu destinatari per tal de recuperar postal i text. Sobretot en buscava per

2. WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Akademie Verlag GmbH. Berlin, 2003. *Atlas Mnemosyne*. Ed. Akal-Arte y estética. Madrid, 2010

3. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: How to Carry the World on One's Back? Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Ed. Museo de Arte Reina Sofía y Ft. Editores. Madrid, 2010

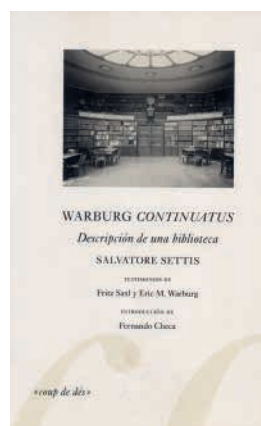
4. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Les éditions de Minuit. París, 2002. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Editorial Abada. Madrid, 2009

5. SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: Descripción de una biblioteca*. Testimonis de de Fritz Saxl i Eric M. Warburg i introducció de Fernando Checa. Ediciones La Central. Barcelona, 2010

6. MARX, Ursula [et altri]. *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales. Madrid, 2010



ANDRÉ MALRAUX.
Le Musée imaginaire



SALVATORE SETTIS. *Warburg continuatus.*
Descripción de una biblioteca

a ell i descrivia l'emoció de trobar-les. A Moscou “(...) *El mismo día encontré postales tan fabulosas como las que durante tanto tiempo había estado buscando, género viejo de la época zarista, principalmente imágenes coloreadas estampadas en cartón, y luego vistas de Siberia*”. El juny de 1926, en una carta a Siegfried Kracauer, fins i tot va escriure “(...) *si usted examina bien los decorados del escenario de los anhelos y los sueños pequeño-burgueses, le esperan descubrimientos tan asombrosos como los que yo he hecho y, quizá, nos encontraremos en un punto en el que desde hace un año me vengo concentrando con toda energía y al que apunto sin poder alcanzar su centro; la postal*” en una obra que havia d'anomenar-se *Estética de la tarjeta postal* que, dissortadament, mai va eixir de les seves mans. També la postal s'acostà a Rem Koolhaas. De fet, mentre ell construïa les seves teories arquitectòniques i urbanes, a la seva vora, Madelon Vriesendorp pintava les seves fantasies o les de Rem i aplegava una bigarrada col·lecció d'objectes i una extensa i variada selecció de postals de New York i d'Amèrica. Les raons i intencions, com bé explica a la publicació *The world of Madelon Wiesendorp. Printings, postcards, objects, games*⁷, de ben segur, no són gens alienes a les lúcides reflexions de Koolhaas en el seu particular *Delirious New York*⁸.

No podia estar-me'n de fer-ho, de provar de fer-ho, almenys d'intentar-ho. La temptació era extrema i de la meva gosadia, espero poder ésser perdonat. Havia d'explicar-me, argumentar els meus neguits i compartir els meus interessos. Tot, **només amb postals**. Faria servir aquesta guia imprescindible per relacionar imatges, acostar-les i fer-les dialogar. Establiria una conversa múltiple i potser un cant coral que, sobretot, m'hauria de permetre mirar-les cara a cara i parlar amb elles -és clar- amb un to eloqüent i col·loquial. Evidentment, però sense cap garantia de succés, en aquest camí havia d'intentar no deixar mai la companyia de Vriesendorp, de Benjamin, de Warburg, de Malraux.

7. BASAR, Shumon; TRÜBI, Stephan. *The World of Madelon Vriesendorp: Paintings / Postcards / Objects / Games*. Architectural Association. London, 2008

8. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Academy Editions. London, 1978; republished, The Monacelli Press, 1994. *Delirio de Nueva York*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004



Postal Glove.
Ed. Martin & Tailor, Gloversville
142 x 77 mm. CCA, 2010

1.2 QÜESTIONS DE PES I FORMA

Després d'escartar, de manera continuada, milers de postals, de mirar-les i tocar-les, una a una, en la selecció dels materials de la recerca, entenc necessària una reflexió sobre algunes de les característiques més físiques, de la postal com objecte que estan, segurament, en la base del seu èxit inicial i són claus per justificar i entendre posteriors valoracions. Les condicions seminals de la postal, el pes, el volum i, sobretot, la mesura i la forma -sempre establertes dins un ventall no massa ampli- han permès a la postal, que té més inèrcia al seu cos que el que té una carta, resistir un cert deteriorament previsible, per la consistència del cartó i els acabats. És a dir, el cos li ha permès moure's amb solvència pel sistema establert i pautat: edició, venda, compra, escriptura, enviament, transport, repartiment, lectura i conservació -opcional- que la vida de la postal suposa i, finalment, sobreviure i resistir.

El pes lleuger -entre quatre i vuit grams- però repartit i estable es disposa i aplanar, uniforme, al contrari de les cartes. El **format** constant, idèntic, apilable i molt prim, permet fàcilment l'acumulació i la venda múltiple tant com l'enviament, autònom i individual. Aquest, ja ratllant el límit material de resistència. La conservació, es fa fàcil pel gruix -acumulable- i la mesura -força homologable- que pot encabir-se dins les cartes i entre les fulles dels llibres. En aquest punt, pertoca una reflexió sobre les diferències en les qualitats del paper, millor dit, cartó, en gruix -gramatge- i acabats. Les postals dels països de l'est, a manera de les soviètiques, han usat fins fa molt poc papers molt prim i molt flexibles que les fan lleugeres en extrem. Per contra, estan impreses, sovint, amb molt poca qualitat. Al contrari, les de lli -*linen* americanes⁹- estan revestides per la cara de la imatge, amb un teixit de lli finíssim. Són molt rígides i de qualitat i colors extraordinaris que conserven, gràcies al lli, aparentment intactes malgrat portar editades gairebé cent anys.

La mesura és segurament la condició més característica de la postal. Des dels seus inicis, "La Union Postale Universale" (UPU), un organisme amb nom francès i seu a Berna, en va establir les dades bàsiques que pauparen les postals tot el primer terç del passat segle. Però s'alliberen, poc a poc, sobretot amb les tirades de bromur i amb el color, passant de la inicial de 90x140mm fins a les modernes de 100x150, 120x180mm i tantes d'altres. Dobles mesures, llibrets, plec, postals dobles ara abunden però no s'im-

9. WERTHER, Mark; MOTT Lorenzo. *Linen Postcards: Images of the American Dream*. Sentinel Publishing. New York, 2002



Interesting Hollywood - California.
Where stars shine night and day.
 Ed. Western Publishing & Novelty Co.
 Los Angeles, California. 145 x 95 mm
 (145 x 1096 mm desplegat). T.H. 2010



posen. Malgrat l'extrema varietat, són encara majoria els formats reglats. Curiosament les primeres, les de mesures reduïdes, han desaparegut de tot Europa però encara es poden trobar a Anglaterra i, sobretot, als Estats Units. El superposat amb el perfil de quaranta-cinc postals de la col·lecció, dóna idea de les variacions, en forma i en mesura, que han portat a diferenciar i identificar períodes, països i sobretot editors.

Una reflexió afegida gairebé sempre a la del **format** és la **del cantell i el límit**. És aquesta condició fonamental i prevalent en la conservació, en la manipulació i el viatge. Amb enginy i virtut, primer, la imatge es restringeix i es separa dels límits, sense arribar mai a sang, en un complet *passe-partout*. Després, s'encunya el cantell en una mena de dentat que l'identifica i li dona resistència. Però la més efectiva i elegant -al meu entendre- resulta ser la fórmula emprada per les antigues postals mexicanes i només per elles. Arrodonien lleugerament els quatre cantells -els punts més fràgils-, assegurant a la postal així obtinguda, una gran capacitat de resistència i de millor conservació. També les rareses són notòries. Hi ha postals de fusta i de suro. Hi ha postals cangur, amb flors, llavors, sorra i, sobretot, imatges a la panxa que algun mecanisme permet obrir i tancar, descobrir-ne el no sempre previsible contingut. Les més interessants són les *postals-piercing*, amb la cara plena de lluentons a manera d'estels, posats a mà, un a un. D'altres ribetegen amb fils d'or, maquillen i ressalten -també manualment- els perfils dels edificis més bons.

Les postals pintades són les que enamoraven a Walker Evans. Petites obres d'art o, per ser més precís, d'artesanía. El fet de que en la seva manipulació una a una es desfacin de la condició de clònic, de repetició indiferenciada i esdevinguin un objecte únic els hi dóna sentit i especial importància. Per això també m'agraden tant les postals escrites. El segell i la lletra decidida -o indecisa- aporten la personalitat individual, el gest, la data i la signatura afegida a cada imatge. Són postals amb davants i darreres, destí i origen, testimonis del viatge. No són només imatges. No només la mostra intencionada de l'editor o del fotògraf d'assenyalar el valor d'un fragment urbà, una vista general, un monument, un rostre o reproduir una obra artística, escultura, pintura o potser fotografia, també imatge. Només que tinguin una paraula escrita, -per mi- incorporen intenció. Estableixen el camí entre arribada i sortida. Demostren en l'acte d'enviar-les i en el de



Superposició de 45 postals de la Col·lecció de formats que van de 119 x 79 mm fins a 575 x 180 mm. RP, 2012

guardar-les, afecte, interès i civilitat. Una a una, són peces úniques que han acomplert la funció per la que han estat concebudes, ser eina, medi, vehicle. Esdevenen, així, veritables postals.

Però aquestes són reflexions sobre el contingut i el sentit. Tornant al pes i a la forma, estimo que aquestes dues condicions que signifiquen i confirmen la resistència, malgrat l'externa lleugeresa i la forma regular i mesurada, són les que han permès a la postal tenir una exitosa vida. Primer, imposar-se, amb l'inestimable ajuda del preu -la meitat que el de les cartes- justificat per la seva nuesa, lleugeresa i extrema agilitat. Segon, posseir una gran facilitat -camaleònica- per aclucar-se, ajocar-se, amagar-se entre els fulls dels llibres, els fons dels calaixos i les capses, barrejada entre els retalls de papers i les cartes. Es fa notar. Hi és, però a penes fa nosa. Pot servir de punt de lectura o de pauta. Per tot això, costa evitar-la i encara més, llençar-la. S'ha apropiat de la imatge d'un lloc o un fet que ara ja representa. Conté informació escrita, almenys de dues fonts -remitent i destinatari-. Es resisteix a desaparèixer. Vol ser conservada. I encara més que a la carta, la combinació de text, segell i imatge fa que pugui interessar a més dels qui hi tenen personals interessos, a algú aliè i estrany -a, Walker Evans o a mi mateix, per exemple-. La postal ha aconseguit la seva darrera meta -sobreviure- i esdevenir material perdurable. Està clar que aquestes condicions estan vinculades, al contingut-franqueig-escrits-imatge, però també és evident que **pes i forma** hi han contribuït de manera notable.

1. Exposition Universelle de 1900.

Le Pont Alexandre III (amb lluentons).
Ed. L'H. et C. Paris. 120 x 77 mm. RP, 1998

2. Souvenir of New York. Statue of Liberty, New York Harbour (amb fil d'or). Ed. Cavallini Papers & Co. Inc. 149 x 99 mm. RP, 2009

3. Krkonose, Janske Lazne (postal i diapositiva). Ed. Orbis CCCR, 1967. 153 x 108 mm. CM, 2000

4. 1810-1910 Mexico. Recuerdo del Centenario. Portal de Mercaderes (amb relleu). Ed. Latape & Bert, Mexico. TH, 2008

5. Gibraltar. Rock from bay (fotomuntatge). Ed. Rock Photographic Service, Gibraltar. Don. SG, 2009



1.3. LA PRIMERA POSTAL

Durant força temps -i encara ara- em va semblar especialment interessant el moment precís en què les condicions i condicionants van fer i permetre que la imatge s'adherís a la postal obtenint, així, la postal-imatge establerta. Aquell objecte era capaç, per si sol i sobre un únic suport, de contenir la volguda informació en sintètics escrits i incorporar, a més, la imatge urbana. Tenia, també, l'enorme capacitat -conferida per la seva condició d'objecte postal- de poder viatjar. Naixia, per tant, un explícit vehicle de coneixement urbà. Em qüestionava -i encara em qüestiono- per què la fotografia de la ciutat i l'arquitectura que s'havia abastament consolidat ja cap a la meitat de la dècada, no havia estat capaç, en canvi, de proposar i “d'inventar”, per ella mateixa, la imatge-postal fins quaranta anys més tard. Efectivament, *Les Excursions Daguerriennes* són de 1840-1842¹⁰ i *la mission héliographique* de 1851¹¹. Per la seva banda, l'acurada publicació *Photography and architecture: 1839-1939*¹² ens demostra que el 1869, l'any del naixement oficial de la targeta postal, la fotografia urbana ja estava consolidada completament.

Sembla que la història del naixement de la postal està establerta i contrastada. S'assemblen tant totes les versions, en noms i dades, que, sense cap confirmació ni recerca, ni comprovació, totes coincideixen i donen per bona la mateixa història de manera consensuada. En aquest sentit, com no és tema d'aquesta tesi la recerca historicista, passo a transcriure la que estableix Francesc Carreres Candi en la seva publicació de 1903, *Las tarjetas postales en España*, ja que és un historiador i geògraf que reconec especialment.

“(…) En la conferencia postal internacional celebrada en 1865 de Karlsruhe, ya se trató de la creación de la tarjeta postal, si bien la propuesta no mereció entonces la menor atención de los delegados de las naciones. Manuel Herrmann, catedrático de economía Nacional de la academia Militar Imperial y Real de Wiener-Neustadt se conceptúa, sin embargo, como el inventor de la tarjeta postal. Ha de suponerse que a él se le ocurrió nuevamente la idea, por cuanto en el periódico austriaco Neue Freie Presse (número del 2 de Julio de 1869) publicó, bajo su firma, un artículo titulado “Nuevo medio de correspondencia postal”, en donde expuso y desarrolló la teoría de la tarjeta abierta con franqueo reducido, tal y como se sigue empleando en

10. LESEBOURS, Nicolas-Marie Paymal. *Les excursions Daguerriennes. Vues des monuments les plus remarquables du Globe*. 2 vol. Ed. Rittier et Goupil. París, 1840-42

11. NÉAGU, Philippe. *La Mission héliographique, photographies de 1851*. Archives photographiques de la Direction du Patrimoine. París, 1980

12. PARE, Richard. *Photography and architecture: 1839-1939. Introduction by Phyllis Lambert*. Centre canadien d'architecture. Callaway Editions. New York, 1984

la actualidad. El barón Adolfo Maly, director general de correos de Austria, impuesto de lo razonable del proyecto, acepta la reforma e implantándola rápidamente al terreno de los hechos, en 25 de septiembre del propio año, ya a aparece en el “Boletín de las leyes del Imperio” del decreto del ministerio de Comercio creando la tarjeta postal, que se puso en circulación el primero de Octubre próximo. En el solo espacio de dos meses, se expuso la idea, fue admitida por la administración, é incontinenti apareció en el mundo comercial, actividad que constituye el mayor elogio del Barón de Maly”¹³.

El cert és que la postal de la torre Eiffel -la tour de mille pieds d'haüt, edificada com a reclam, icona de l'Exposició Universal de París de 1889-, editada per la “Société de la Tour” i dibuixada per Leon Charles Libonis, representant els ascensors, la torre en construcció i la torre vista des de Champ de Mars¹⁴, no és una postal-imatge fotogràfica sinó una reproducció cromolitogràfica d'un gravat, extret de fotografia, és clar. Malgrat això, França reivindica la invenció de la postal-imatge de la mà de Dominique Piazza¹⁵, un marsellès polifacètic, negociant, excursionista i filantrop que, per raons econòmiques -com la postal mateixa- decideix vincular postal i fotografia en els seus enviaments d'imatges de Marsella a Santiago del Estero, a l'Argentina. Tot, amb notable èxit inicial coincidint amb l'expansió de la fototípia. Aquesta és, almenys, la tesi francòfona menys qüestionada.

Per mi, però, la primera postal és una imatge de Bad-Ems adquirida el setembre de 2007 a Thomas van Rhijn. Data del 31 de maig de 1882 i va ser franquejada amb un segell de 10 pfennigs. El mata-segells és d'Ems i del mateix dia -31 de maig de 1882-. Està dirigida a Bèlgica, a Monsieur Bach Somers, amb domicili a la rue des Secours, 33. És rebuda a correus -això figura al mata-segell d'arribada- el 6 de juny del mateix 1882. Està escrita en francès i explica, de manera concreta i un punt planer i col·loquial, notícies del viatge en tren des de Colonia a Wies-Baden. D'aquesta manera, confirma que està feta i enviada per comunicar-se dues persones -no tenim notícia del nom, ni condició de gènere-. La signatura és només una simple R. No té, encara, editor aparent.

És una imatge de la petita ciutat balneari, situada a Rheinland, entre Koblenz i Nassau, arran de l'Ems. Mostra la ciutat des d'una visió molt alta, quasi aèria, amb el riu, els ponts i l'estació al centre. Té un gran detall -esplèndid- però no és fotografia. És un gravat. De fet, també és gravat l'altra postal-imatge de Bad Ems que he pogut obtenir de l'època. *Gruss von Ems*, s'anomena. Està escrita en alemany i datada a Ems el 17-08-1893.



1



2



3



4

1. Gruss aus Dresden. Ed. Ottmar Zieher, München. 120 x 77 mm. MB, 2007

2. Egypte Modern. Kazhins sur le Khalyg
a *Historia del Egipto. Desde la conquista de los árabes hasta la conquista francesa.*
Panorama Universal-Instituto de Egipto.
Ed. Imp. de A. Frexas. Barcelona, 1854

3. Egypte. Le Caire. Cimetière arabe et Mosquée du Sultan Abi
(postal estereoscòpica). Ed. LL, Paris.
141 x 89 mm. RP, 1993

4. Dolomiten II. Tours de Vajolet
(postal estereoscòpica). Ed. F PHD.
240 x 120 mm. TH, 2009



Bad Ems. Ed. No consta. 90 x 140 mm. TH, 2007

13. CARRERAS Y CANDI, Francisco. **Las tarjetas postales en España**. Imprenta de Francisco Altés. Barcelona, 1903

14. BERNARD, Daniel; GUINARD, Bruno. **Des origines aux années 1920**. Éditions Alan Sutton. Saint-Cyr-sur-Loire, 2010

15. CONTRUCCI, Jean. **Dominique Piazza, Un Destin Marseillais**. H.C. Éditions. Paris, 2009

L'editor és *Lithogr. Hungtangtalf v. Carl Quarte*, de Leipzig. Té un enquadrament molt semblant a l'altra però hi afegeix dues vistes més, la del monument al Kaiser Wilhem i la del Mulbergbahn que puja al mirador des d'on, probablement, estan fetes ambdues postals.

Tornant a la primera postal, la de 1882 -d'onze anys abans-, cal dir que interessa l'extraordinària qualitat del gravat-imatge que, malgrat no ser fotografia, amb tota seguretat l'ha utilitzada com a base. D'altra manera no s'explica la nitidesa de la vista. Sorprenen, també, la qualitat de la impressió i del suport que han permès una conservació impecable. Cal ressaltar la diligència germànica -expedida el mateix dia i arribada a Brussel·les amb només sis dies de demora- que confirmen l'eficàcia extrema del servei postal i ferroviari, sobretot en condicions transfrontereres. De tot, però, el que més sorprèn -per mi- és que per qui l'envia i més encara qui l'ha de rebre. La postal, en si mateixa, no sembla significar cap novetat ni notícia. Per a cap dels dos era, en cap moment, la primera. Per a mi, sí. Clarament, aquesta és la -meva- primera postal.



1



2



3

1. El carterero. Recuerdos de Alicante. Ed. No consta. 90 x 137 mm. FS, 2010

2. Grézieu-La-Varenne. Les Camelots de La Démocratie du Sud-Est. Journal hebdomadaire d'action sociale. Ed. Fédération

des Groupes d'Études de Sud-Est, Lyon. 91 x 143 mm. TH, 2009

3. La Sera. Milano. Monumento Vittorio Emle II. Ed. H. Guggenheim & Co. Zurich. 93 x 140 mm. TH, 2009

També s'han consolidat les grans **línies marítimes**. Des dels grans ports d'Europa, Southampton, Rotterdam o Le Havre es pot viatjar a Amèrica, especialment a New York, de Cadis a Buenos Aires o de Lisboa al Brasil. També des de Marsella es pot assolir regularment Casablanca, Tunis, Oran o Alger, també Alexandria i Suez. El canal està ja obert, de tal manera que la Índia i tot l'Orient s'acosten sobre manera a Europa. Un passatger, una carta o una postal pot viatjar de Londres a Bombay en la meitat de temps. La xarxa marítima, establerta i segura, també és habitual medi del **vehicle postal**. Posteriorment serà l'aviació, el nou medi, sobretot després de la gran Guerra -la Compagnie Générale Aéropostale es creà el 1927-. Antoine de Saint-Exupéry i uns quants altres -pocs, però molt valents- asseguruen el primer **correu postal** per aire. Amb petites avionetes, s'aventuren, superant en molt poc temps, distàncies fins llavors impensables, de Dakar a Paris, de la Patagònia a Buenos Aires, de Mendoza a Santiago, com bé explica el propi Saint-Exupéry a *Vol de Nuit*.¹⁸

El correu

La postal l'ha fet néixer el correu com a vehicle de negoci i d'eficàcia. Prèviament, el **servei postal** s'havia consolidat a Occident com a medi, sistema de relació documental amb efectes administratius i econòmics, amb la garantia i eficàcia de l'estat. Encara ara, a la majoria de llocs, post-poste-postal és sinònim de garantia i de rigor a efectes postals, de viatge, per un import establert -no negociable- assegurant l'eficaç transmissió de les notícies, les informacions i dels diners. D'aquestes situacions de solvència i garantia se n'aprofita intensament la targeta postal, com filla petita -potser la menor- del correu. No en va, n'ostenta el nom. A més, la postal viu una part del seu temps en dos edificis, ambdós transcendents, a la nova gran ciutat. Les estacions -de ferrocarril i en menor mesura les marítimes- i els aeroports, als hangars, però sobretot en els edificis, oficines, casa de correus, de vegades anomenats, però sempre construïts com a palaus.

En efecte, allí arriben dues vegades les postals. A la sortida, a l'inici del viatge on són recollides a les bústies, ordenades i, ja ensacades, emprendran viatge a la recerca del seu escrit destí. A l'arribada, una nova oficina,

¹⁸. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Vol de nuit*. Éditions Gallimard. Paris 1931. Editorial Argos Vergara. Barcelona 1966. Edicions 62. Barcelona, 2000



"On Union Pacific System". Union Pacific Depot at night. Cheyenne, Wyo.
Ed. The Metropolitan Museum of Art, New York. 140 x 90 mm. Don. SG, 2009

1.4. EL MEDI I EL VEHICLE

L'eficàcia de la postal com a vehicle se sustenta sobre alguns **medis** generals que la suporten, protegeixen, distribueixen i en procuren el seu encadenat moviment. En garanteixen la seva condició vital, ser **vehicle**, arribar al destinatari, de manera segura i solvent. Aquest dos medis als que em refereixo són **el transport i el correu**, en l'ordre que es vulgui perquè un no es pot entendre sense l'altre en coordinada relació. Tan es tracti del tren, el vaixell o el correu aeri, els objectes postals tindran sempre autonomia de viatge i garantida la pauta de llibertat de moviment.

El transport

A finals del s. XIX la xarxa del tren estava completament establerta a Europa i a punt als Estats Units. Anglaterra, la primera, seguida molt a prop per França, Bèlgica, l'Imperi Austríac i la tot just unificada Alemanya. Poc més tard -no gaire-, arriba a Itàlia, Suïssa, Espanya i tots els altres estats. Construeixen una xarxa de transport de viatgers i mercaderies molt espessa, com per poder teixir amb carrils de ferro, fixes, Europa, establint així un nou medi de relació eficaç en extrem. El primer tren és el de Stockton a Darlington, el 1825. El Transcontinental que lliga ambdues costes d'Amèrica és de 1869. L'Orient Exprés, entre París i Constantinoble, s'estrena el 1884. El més llarg, descrit intensament per Blaise Cendrars¹⁶, és el Transsiberià -amb més de 9.000 km-. Lliga Moscou i Vladivostok i entra en funcionament el 1903.

És fàcil d'imaginar aquest transport solvent, eficaç i sobretot capaç, que obre fronteres com bé explica Théophile Gautier en el seu text *Quand on voyage*¹⁷, on narra la peripècia i emoció del primer viatge en tren entre França i Espanya -París i San Sebastià- per territoris fins llavors impracticables, impermeables. El tren, **el ferrocarril**, és el medi. Transporta alhora els viatgers que explicaran, precisament amb postals, els seus periples i les saques plenes de cartes i postals. Alhora, medi i senyal de coneixement. Malgrat que aviat hi ha transports específics, uns i altres es mouen plegats, en diferent vagó però al mateix tren. Els seus destins es troben a l'estació de sortida i se separen a la d'arribada però comparteixen el camí del tren de manera natural i ben reglada.

16. CENDRARS, Blaise.
*La prose du Transibérien
et de la petite Jehanne de
France*. Il·lustrat per Sonia
Delaunay. Éd. des Hommes
Nouveaux. París, 1913

17. GAUTIER, Théophile.
Quand on voyage. Michel
Lévy frères, libraires éditeurs.
París 1865. Paperback Book
Edition. Filiquarian Publish-
ing LLC. Minneapolis, 2010



Edificio de Correos, Guatemala.
Ed. KE, Paris. 142 x 90 mm. TH, 2006



General Post Office. Durban.
Ed. The Valentine & Sons Pbl. Cape Town.
140 x 90 mm. TH, 2002



Calcutta. The General Post Office.
Ed. No consta. 143 x 89 mm. TH, 2006

d'una altra ciutat estranya, les rebrà, endreçarà i les farà repartir amb cura per tal de que cada postal arribi als seu destinatari i destí. Per fi a la seva llar. No és gens d'estranyar, però, que aquest edifici on la postal reposa i canvia de medi per seguir el seu viatge previst siguin gairebé sempre edificis notables. El seu emplaçament, la condició sovint isolada, el llenguatge propi i estrany són senyal i símbol de la casa del correu, com una baula d'una cadena general, l'Estat. Aqueta condició es fa més evident, que enlloc en les ciutats colonials on el correu i correus són la senyal de relació amb la metròpoli, del que l'edifici esdevé eloqüent testimoni material. A d'altres llocs, a Viena, a Roma, refeta a l'Alemanya després de la guerra, els edificis de correus han permès la investigació tècnica, tipològica i formal. En ambdós casos, la postal també confirma la condició d'aquests nous edificis com públics i evidents monuments.

1.5. LES LLENGÜES NOVES

Alhora que la postal encetava la seva vida viatgera, dues noves formes de relació i expressió, dos llenguatges varen coincidir en el mateix espai i temps. Sobretot, en la voluntat d'esdevenir innovador sistema d'expressió, nova llengua, nou medi, amb vocació oberta, moderna i, per sobre de tot, universal. Una, es basa en la imatge, en la seva seriada relació i successió, de tal manera encadenades que poden produir un relat. És **el cinema**. L'altre és la curiosa voluntat de produir amb fragments de diverses llengües -les més comunes- una nova llengua franca, **l'esperanto**, racional, fraternal i universal.

El cinema

Fill de la fotografia, el cinema és, en el seu principi, mut i no més que una successió d'imatges enfilades de tal manera que han assolit el miracle -un dels somnis més anhelats de l'home- de condensar i reproduir el moviment. Després, la incorporació de la paraula, confirmarà el màgic invent i permetrà al cinema lligar imatge i text, acció i paraula i, com un teatre universal i múltiple, construir relats que alhora es podran multiplicar i fer-ne còpies, infinitament.



Centre Dana Esperantista.
Ed. No consta. 140 x 90 mm. TH, 2001



Escrit en esperanto (revers).
Ed. No consta. 140 x 90 mm. TH, 2001



Esperantista Kongreso de Boulogne-sur-Mer. La festeno en la Kazino.
Ed. N. Caudeville. 142 x 91 mm. DC.net, 2012

És en aquest sentit que postal i cinema s'assimilen. El cinema no nega ni la literatura, ni la fotografia, ni el teatre, arts de les que és fill i deutor. Per la seva condició de múltiple, de còpia, es pot plantejar amb solvència, l'extensió i la difusió. Igualment, la postal, que és gravat, dibuix i sobretot fotografia, no nega cap de les arts que han fet possible el seu naixement però vol dir -i diu- que ella és una altra cosa, és múltiple i viatgera. Mostra i porta les seves imatges, amb destí previst, pel món. És la confirmació de la postal vehicle, amb capacitat de moviment i transmissió d'imatges, de notícies múltiples i de relats. Petites diferències amb el cinema, on el relat de cada film és únic, i només de manera subjectiva l'espectador hi pot participar. Al contrari, la postal demana la implicació del comprador, de qui l'envia i del receptor-lector.

A *Hugo*¹⁹, Martin Scorsese s'ha tornat tendre. Potser volent tornar a l'edat del seu protagonista -dotze anys- ha deixat de bussejar la història de New York. Busca a París, el marc on recrear la peripècia de Georges Méliès i el primer cinema, inventiu, fantàstic i no només documental. El Méliès arruïnat i desencantat del seu cinema és rescatat per Hugo i Scorsese i, en un "*Voyage à travers de l'impossible*"²⁰ rememorat el títol de 1904, recupera la història i la ficció. És el cinema el que posa imatges, al viatge i a la imaginació. No trobo res més proper a una postal de terra ignota que les històries de Méliès. Una, suggereix, incita, obre el desig, només tocar-la. L'altra, desferma la més plaent imaginació. La postal i el cinema s'han trobat moltes vegades. Sobretot es relacionen amb els viatges i amb el temps. En *el curiós cas de Benjamin Button*²¹, la vida de mariner, per ciutats i ports exòtics, el moment de joventut, el millor després de la prematura vellesa, és narrada principalment per postals. Però el més eloqüent és *Les Carabiniers*, film de Jean-Luc Godard, ja esmentat, on els gamarussos protagonistes, sembla que hagin anat pel món, a fer la guerra, només per poder tornar a casa, carregats de postals.

L'Esperanto

El Congrés Universal d'Esperanto, encara es fa cada any en una ciutat diferent. Hi ha una acadèmia. Tot i la prematura mort, el 1917 a Varsòvia, i amb només 57 anys, de L.L. Zamenhof, el seu fundador i la simpatia que la nova llengua va generar en els moviments llibertaris, anarquistes, i internalistes va fer entendre de seguida **l'esperanto** com una eina per esborrar fronteres i privilegis nacionals. Com una segona llengua, franca, que sense qües-

19. SCORSESE, Martin. *Hugo*. Ben Kingsley i Asa Butterfield. Warner. GK Films-Bros Pictures-Infinity Nihil. USA, 2011

20. MÉLIÈS, Georges. *Voyage à travers de l'impossible (Viaje a través de lo imposible)*. Guió de George Méliès, Jules Verne, Victor de Cottéus i Adolphe d'Ennery. Paris distribution. France, 1904

21. FINCHER, David. *The curious case of Benjamin Button (El curioso caso de Benjamin Button)*. Brad Pitt i Cate Blanchett. Paramount Pictures. Warner Bros. The Kennedy-Marshall company. EEUU, 2008

tionar, en cap cas, la pròpia, permetria l'enteniment universal dels homes, superant llengües, religions i ètnies. Això va despertar -és clar- el recel dels grans imperis, dels dictadors, i dels estats.

Zamenhof era políglota, condició vital i de naixement. Havia nascut a Bialystok, ara Polònia però llavors Rússia. Ser jueu el va portar a patir i entendre bé la condició de diferència i d'igualtat. La seva condició de lingüista era pariona a la seva voluntat d'humanista explicitada en el seu ofici d'oftalmòleg i en la tossut i generós propòsit d'elaborar, construir i inventar **l'esperanto**, una llengua nova, universal i fraternal. Era fruit agresolat de diverses llengües. El lèxic és llatí i de les seves llengües romàniques, però els fonemes són eslaus. En resulta una llengua nova, a tots estranya, però franca, fàcil i racional, i a tothom suficientment familiar. Això no és tema menor per qui vol contribuir a construir la fraternitat mundial. Des de Varsòvia, on s'hi instal·la i obre consulta el 1898, i per més de deu anys, de manera metòdica i rigorosa, va aconseguir construir amb pautes precises, la nova llengua i, alhora, generar l'entusiasme de nombrosos seguidors, primer russos i polonesos i després universals, de gairebé tots els estats.

El primer congrés té lloc el 1905 a França, a Boulogne-sur-Mer. Des d'allí es presenten al món les teories teixides al gueto de Varsòvia, quallades en el "*Fundamento de Esperanto*"²², entès com a reglament bàsic i inalterable del nou idioma que els reformistes "Idistas", al congrés de 1908 a Dresden, no assoliren canviar. El 1909 se celebra el V Congrés Universal d'Esperanto a Barcelona. Confirma l'afiliació de la ciutat i l'estat al moviment de la llengua universal. Significa també la normalitat en la utilització del nou llenguatge en la llavors abundantíssima correspondència de postals que emparen **l'esperanto** amb decidida voluntat de convertir-la en llengua i vehicle de relació habitual.

El proper agost, el de 2012, el congrés està previst a Hanoi, al Vietnam. Sembla que **l'esperanto**, com la postal, no està del tot encara exempt de vida malgrat que, a cent anys de la seva fundació, és un eloqüent fracàs. Però de tots els congressos, des del primer a Boulogne -sur-Mer fins al darrer, s'han produït postals. És a dir, hi ha hagut i perviu -i això és inqüestionable- un lògic maridatge entre l'esperanto, la llengua nova, fraternal, universal i un dels seus vehicles, l'eloqüent i viatgera postal.

22. ZAMENHOF, Ludwig Lazarus, *Fundamento de Esperanto*. Boulogne-sur-Mer, 1905 (amb motiu del 1er. Congrés Universal)



Intercanvi cartòfil. The Raven Hotel, Droitwich.
Ed. No consta. 139 x 89 mm. RP, 2000



Su bromuro muy bonito. ¿Le gusta a Vd. este mío?
Ed. Velox. 140 x 89 mm. CH, 2007

1.6. MEMÒRIA I NEGOCI

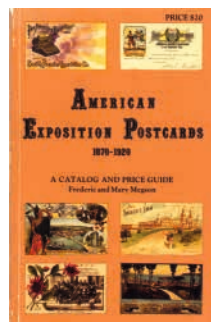
Als mercats de vell hi conviuen, amb obligada harmonia, molts objectes decebuts de la vida. Estimats un dia, comprats, potser regalats, usats, guardats amb cura han esdevingut ara andròmines, només noses. Potser poden tenir, encara un valor, escàs, residual, negociable, però encara no del tot desestimable i, per això, han fet cap al mercat. Molts d'aquests materials són postals i llibres. De vegades -poques- conviuen a les mateixes parades, però no es barregen mai. Es diferencien clarament, sobretot darrerament, per la seva estima. Sembla com si les postals fossin cada dia més escasses, més preuades i al contrari, els llibres abundessin i fessin més nosa. Les postals, poc a poc, s'endrecen, s'ordenen -per llocs, per temes- i es protegeixen amb fundes. En canvi, els llibres -sobretot les enciclopèdies- han acumulat tota la rancúnia del seu gènere i es vénen, ara, a pes. Es nota clarament que ja no interessien, que només ocupen un espai preuat a la casa que algú altre -i el més aviat possible- vol vendre o llogar. Els llibres comprats, potser regalats, fins i tot dedicats, segurament llegits, de vegades subratllats, amb anotacions i pàgines doblegades, estimats i guardats un dia, van construir una biblioteca personal de suposat valor perenne. Ara han d'exposar la seva pell, sovint descolorida, a la intempèrie, esperant -implorant, quasi- amb poca confiança ser recollits i adoptats per poder allargar la seva vida. És sorprenent que, avui, el preu de les postals a molts mercats de vell -no parlo ni de llibreries, ni d'antiquaris- superi el de la majoria dels llibres. El responsable n'és el col·leccionisme, segur.

Els col·leccionistes

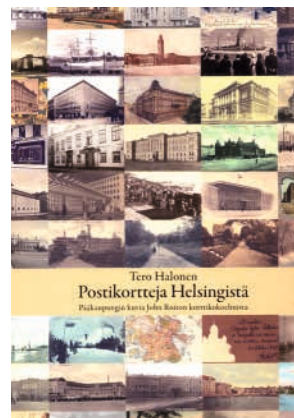
De col·leccionistes de postals n'hi ha de dues menes. Els que escullen un tema, lloc o territori i després les ordenen per editors i/o cronologia o els que col·leccionen -per fer-ho fàcil- només un editor. Són els que es proposen aconseguir totes les postals produïdes per un editor concret, en un període establert o en tota la seva carrera que gairebé sempre -està clar- queda lligada al lloc des d'on edita i a les seves condicions vitals. Aquesta meta s'ofereix assumible al col·leccionista per la condició que té de pau-



NEUDIN Joëlle et Gérard.
*L'officiel international des
cartes postales de collection.*



MEGSON Fred & Mary.
*American Exposition
Postcards 1870-1920;
A Catalog and Price Guide.*

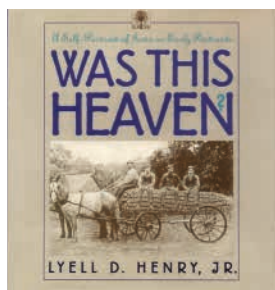


**HALONEN, Tero. Postikortteja
Helsingistä.**

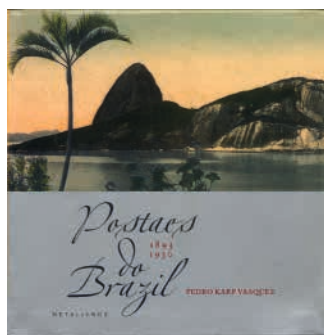
tada i, sobretot, finita, acotada. Tots els editors assenyalen i numeren les seves postals amb cura extrema i, per tant, sembla -en principi- lògic i plaussible l'objectiu del col·leccionista que, com el nen del conte, només ha de desfer el camí de l'editor i recollir les engrunes -postals- per refer la història. Però no sempre és així i la realitat, un cop més, es demostra tossuda i més complexa. L'editor no és tan ordenat com d'antuvi es presumia i repeteix sèries, treballa per altri o canvia de nom. En definitiva, despista al col·leccionista qui, insistent com Hansel i Gretel²³, ha d'inventar argument rere argument per poder assolir el repte de tornar a casa amb la col·lecció completa. Vistes ensems totes les postals d'un editor, tenen un aire de glòria, de feina assolida, ja feta i un fort regust melancòlic i nostàlgic tintat de filantropia incipient i amb gotes d'altruisme. En qualsevol cas, un còctel historicista, sec, eixut i un punt amarg.

Els col·leccionistes de llocs són els que més abunden. La territorialitat i el localisme pauten la majoria de col·leccions, fins i tot les d'arxius públics. És una lògica més destinada a documentar i conèixer el lloc -el tema- a través de la postal que no pas a tractar la postal mateixa. En aquest sentit, gairebé totes les biblioteques consultades, les de París -Musée Postale i Bibliothèque Nationale-; Madrid -Biblioteca Nacional-; Montreal -Centre Canadien d'Architecture-; Toulouse -Archive de l'Affiche et de la Carte Postale- i el Cartopole de Baud, a la Bretanya, tenen una clara condició territorial i/o temàtica explicable, tant per pròpia voluntat com per la procedència del seu material -dipòsits legals, donacions i compres-. Són arxius que, d'antuvi, confereixen a la col·lecció aplegada una condició localista i xovinista que la postal, sobretot la pionera, en cap cas representava. De fet, just al contrari. De sempre, la postal ha significat coneixement obert, comunicació i voluntariós intercanvi d'imatges i d'idees del que n'és, evidentment, vehicle explícit i puntual.

23. GERMANS GRIMM.
Hänsel und Gretel a Kinder-
und Hausmärchen. Hesse,
1812 i 1815. *Hänsel i Gretel*.
Traducció Ferran Alexandri.
Parramon Ediciones, SA.
Barcelona, 2010



LYELL D. Jr. Henry. *Was this Heaven? A self Portrait of Iowa on Early Postcards*.



VÁSQUEZ, Pedro. *Postaes do Brazil*.



QUESNEY, Daniel. *Retour à Toulouse*. Les mêmes lieux photographiés d'un siècle à l'autre.



RIPERT, Aline; FRÈRE, Claude. *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*.

Les publicacions

Les publicacions que tracten de postals solen ser escasses i les que hi ha, feixugues i maldestres. No són com hom esperaria. Poc a veure amb la col·lecció “de cromos”, de cromolitografies o segells per fi completades. Són àlbums d'imatges mal compaginades i, sovint, força mal reproduïdes, amb aparença de falsa antiguitat on, inevitablement, l'esplèndid contingut és maldat pel rònc del continent. No obstant això, totes les ciutats mitjanes, moltes de grans i algunes de petites han tingut la fortuna que algun col·leccionista filantrop i nostàlgic, a partir dels anys 80 recollís amb cura les postals editades -totes o la majoria- i, aplegades per temes, editors o en suposada cronologia, en preparés l'exposició, edició i publicació de la ingent feina efectuada. En aquest sentit, destacar-ne entre la munió d'editades, algunes que, entenc, són interessants pel seu recull, selecció, valor documental, mesura i/o reproducció acurada.

La publicació més voluminosa que he tingut a les mans - mesura 800 x 400 mm- es titula *Llum d'Europa a Bòsnia i Hercegovina*²⁴. Està publicada el 2006 a Sarajevo i inclou la introducció i els textos en 4 llengües -serbo-croata, alemany, anglès i italià-. Mostra, evidentment, les postals de tot el territori de Bòsnia-Hercegovina ordenades per veus i llocs -d'Avtovaz a Žepče-. Presenta, alhora, uns capítols dedicats a temes etnològics, a la vida quotidiana, les societats culturals, el servei postal i la filatèlia, les vies i ferrovies i la visita de l'emperador. Com bé escriu Ivan Lovrenovic a la publicació mateixa, no és la constatació d'un temps feliç com a mite sinó la voluntat, després de la desfeta de la guerra, de refer amb imatges la memòria col·lectiva i la identitat imprescindible. Una altra publicació destacable, en aquest cas Hèlsinki *Postikortteja Helsingistä*²⁵, és una ordenada i exhaustiva col·lecció d'imatges postals que recorren tota la ciutat, des del centre fins als barris, entre 1893 i 1944. Les imatges estan ben reproduïdes i s'ordenen, no tant per cronologia sinó per llocs. És molt recomanable però no tant exhaustiva ni ben editada com una publicació de la ciutat de Rovereto, *Un saluto da Rovereto e dintorni*²⁶, on la història gràfica de la

24. HUSEINOVIĆ, ISMET, BABIĆ DŽEMALUDIN. *Svjatlost Evrope u Bosni i Hercegovini*. (Llums d'Europa a Bòsnia i Hercegovina). Ed. Buy Book. Sarajevo, 2004

25. HALONEN, Tero. *Postikortteja Helsingistä. Pääkaupungin kuvia John Roiton Korttikokoelmista*. Ed. Oy Manport Ab. Hèlsinki, 2007

26. SCUDIERO, Maurizio. *Un saluto da Rovereto e dintorni. Cartoline 1895 - 1962*. Editrice la Grafica. Rovereto, 2001

petita però industriosa ciutat trentina apareix referida només amb postals de manera sorprenentment precisa, acurada i molt àmplia. Paral·lelament, una publicació poc habitual és *Istanbul Mekânlar ve Zamanlar*²⁷, una bona història urbana d'Istanbul il·lustrada amb gravats, plànols i postals anti-gues -gairebé totes pioneres- a més d'una col·lecció de cartografies històriques, autònomes i desplegable. En altres paraules, és, alhora, atles cartogràfic, històric i proveïdor d'imatges-postal.

El complet **catàleg d'A.T.V** -Àngel Toldrà Viazó²⁸-, extens i exhaustiu, recull tot el material complet del més destacat editor de postals amb fototí-pia a Barcelona. Acuradament seleccionades i editades pel seu recol·lector, Ernesto Boix, aquesta publicació és el millor exemple del segon tipus, aque-lles interessades exclusivament en catalogar la producció completa de pos-tals d'un sol editor. *El Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impreso por Hauser y Menet 1892-1905*²⁹, recollides per Martín Carrasco, és bon exemple d'un altre tipus de publicació, inventari-catàleg, molt pràctic per posar valor i preu per comprar i vendre les postals. De fet, és un "Argus", una guia que cataloga els objectes per a l'intercanvi o la compra-venda, còpia evident del model de revistes publicades anualment durant vint-i-cinc anys per Neudin frères³⁰.

Una tipologia habitual de publicació de postals és la **d'abans-i-ara**, és a dir, la comparació de dos llocs, ciutats o territoris, respectant-ne totes les condicions, per tal de poder establir una comparativa solvent. El mateix lloc i punt de vista -idèntic-, la mateixa llum i estació de l'any. Són treballs minu-ciosos, amb voluntat de rigor. Aquestes abundants publicacions aprofiten, sovint, commemoracions, centenaris per esdevenir testimoni i homenatge a la postal. *Retour à Toulouse, Les mêmes lieux photographiés d'un siècle à l'autre*, del fotògraf Daniel Quesney³¹, pot representar, perfectament, aques-ta mena de publicacions. Toulouse, és i era, fa cent anys, una ciutat bona que permetia l'existència de múltiples editors i l'obtenció de moltes i varia-des imatges. És per això que no li ha estat difícil a Quesney triar-ne cent de la seva col·lecció, editades el seu dia per Bayard, A.D. Photo o Labouche frères -segurament l'editor més conegut i prolífic- i tornar al mateix lloc, disposat a encertar enquadrament, punt de vista i llum per tal d'obtenir -ara en color- la nova imatge, actual i contemporània. En resulta un llibret de petit format, 18x18 cm. Les cent imatges-postals comparades revelen que, malgrat la feina laboriosa del fotògraf, gairebé totes les imatges antigues -les postals originals- són més intenses i contrastades. De fet,

27. KAYRA, Cahit. *Istanbul Mekânlar ve Zamanlar*. Ak Yayiniari. Istanbul, 1990

28. BOIX FELIP, Ernesto. *Catalunya cent anys enrere: Recull de 4321 targetes pos-tals antigues de Catalunya, Baix Maestrat, Mallorca, Navarra, País Basc i el Principat d'Andorra d'Àngel Toldrà Viazó A.T.V*. Editorial AUSA. Sabadell, 2008

29. CARRASCO MARQUÉS, Martín. *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España, Impresas por Hauser y Menet 1892-1905*. Ed. Casa Postal. Madrid. 1992

30. NEUDIN, Joëlle et Gerard. *L'Argus international des Neudin. Cartes postales, le premier annuaire mondial*. Ed. de l'amateur. Paris, 1975

31. QUESNEY, Daniel. *Retour à Toulouse. Les mêmes lieux photographiés d'un siècle à l'autre*. Les Beaux Jours. Ed. Compagnie parisienne du livre. Paris, 2007



Cartopole de Baud, França, 2010.

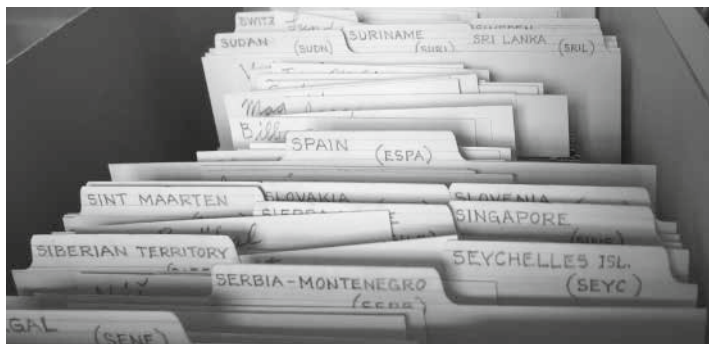
podríem dir clarament que semblen millors. Potser perquè estan lleugerament “posades”, fet impossible en la nova imatge, reiterada. Observant ambdues alhora, és fàcil descobrir que han crescut moltíssim tots els arbres sobretot els del Quai i el port de la Daurade-, que els vehicles flueixen per tot i omplen fins i tot la place del Capitól, que apareixen pilones, tanques i tota mena d'andròmines urbanes alhora que, de totes les botigues, desapareixen els meravellosos tendals. Les edificacions no estan gaire transformades i no és d'estranyar, la majoria de postals mostren els monuments i el centre urbà. En qualsevol cas, Toulouse, com la majoria de ciutats, es densifica i, això, es percep bé en la comparació. Per lògica, els majors canvis es produeixen a les perifèries, als espais fabrils convertits ara en polígons d'habitatge. D'aquesta manera, mirant la publicació en conjunt, es pot assegurar que la ciutat central no ha canviat, o no gaire -només les plantes baixes- i, per tant, fa cent anys la ciutat ja estava feta. Només els usos i costums, de manera perceptible, revelen **l'abans i l'ara**.

De les publicacions que he assolit tenir a les mans -ni que sigui molt a darrera hora-, potser la més interessant i completa és una de recent, *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, editada per David Prochaska i Jordana Mendelson³². Presenta catorze contribucions molt variades, centrades, totes, en temes molt propers al meu treball. S'inicia amb una reflexió de la postal al París de 1900 de Naomi Schor i acaba amb *Postcard to Moscow* de John O'Brian, una recerca sobre la relació entre les postals i la cursa nuclear. En qualsevol cas, potser els capítols més propers són el dedicat per Elisabeth B. Heuer a Walker Evans i el de Nancy Sieber, *Postcards and the Invention of Old Amsterdam around 1900*. No obstant, tots tenen una qualitat altíssima i és -al meu entendre- una important contribució a la consideració de la postal com a material de recerca i documentació.

Museus, Arxius i Biblioteques

El Cartopole de Baud. De fora, el Cartopole és només un petit edifici annexat a la biblioteca pública de Baud, una plaent vila de la Bretanya prop de Lorient i de Carnac. El conjunt, de pobra arquitectura i escassa qualitat material, ha reservat pel Cartopole un espai especialment escàs, de només dos-cents metres quadrats, disposat en dues plantes. Per això, sorprèn la claredat i el rigor de l'obra de James Eveillard -arxiver i arquitecte-, el seu inventor-conservador que ha tractat, com enlloc, la postal com a tema espe-

32. PROCHASKA, David i MENDELSON, Jordana. *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania, 2010



Arxiu del Centre Canadien d'Architecture (CCA). Montreal, 2010

cífic. Totes les postals són preferentment de la Bretanya. També alguna de França. És la seva política de compres, exposicions i sobretot, la seva conservació i voluntariosa difusió, el que fa del Cartopole una institució documental modèlica. El seu fons de 40.000 imatges-postals, en el moment de la visita tenia més de la meitat de documents digitalitzats i consultables. Els originals es conserven per ordre d'arribada, sense desfer cap col·lecció, en un arxiu especial i en condicions d'humitat i temperatura -50% i 18°C, respectivament- perennes i estables. Eveillard ha aconseguit finançament de la Regió Bretanya i el museu pot adquirir, exposar i divulgar. I ho fa de manera regular.

El Centre Canadien d'Architecture, a Montréal. Sorpren la posició de l'edifici. Excèntric però tangent, connectat però protegit, l'antic palau projectat per William T. Thomas el 1874 s'arrauleix enmig d'un teixit residencial d'escassa activitat que contrasta amb la ferida oberta que el travessa, secciona i esquartera. L'autopista urbana Ville-Marie reverbera, incessant, la pressa d'una societat cosmopolita, rica i multilingüe. La plaça-jardí filtra, matisa i desdibuixa les arestes, grises i sòlides, de l'ampliació de l'arxiu i acosta, per mitjà de l'escultura i una manta-verda a l'estiu, blanca bona part de l'any-, les dues ribes d'un carrer de secció inhòspita.

La finestra -el finestral, si es prefereix- és la veritable protagonista d'aquesta institució cultural, museu de primer ordre i centre internacional de recerca. Convençut que l'arquitectura i l'urbanisme són un bé d'interès públic, l'arquitecte Phyllis Lambert la converteix en símbol de la decidida vocació de divulgar un dels fons documentals arquitectònics més complets i rics a nivell mundial³³. Mirat des de dins, una seqüència ritmada de diverses sales, àmplies, sumptuoses i generosament il·luminades donen pas a la joia de la corona, la biblioteca i els laboratoris de restauració a la maison Shaughnessy.

De postals, pràcticament ni rastre. Poques caixes, organitzades per ordre alfabètic pel nom del país i tractades, això sí, amb extrema cura, mostren un panorama d'imatges disperses de palaus, verdosos paisatges i escenes quotidianes de carrer provinents de la donada col·lecció de Gilles Gagnon. Són totes molt recents, dels últims cinquanta anys i la majoria, a través de la mirada reiterada, assagen de cartografiar les transformacions formals i socials lligades al turisme. La dedicada ajuda de Mr. Paul Chénier -conservador de les imatges de l'arxiu- va permetre accedir als exemplars més antics

³³. El fons documental del CCA compta amb més de 100.000 dibuixos, esbossos i gravats que van des del Renaixement fins ara, 150 arxius, 215.000 volums, 60.000 fotografies i més de 5.000 títols periòdics. (<http://www.cca.qc.ca>)



Full de segells editats pel govern francès el 1929.

Musée de la Poste, París, 2011

i rars tot fent, alhora, un tast del material que trobàvem sota l'etiqueta d'Espanya. Estranyament, la sòbria solemnitat de la sala posava en valor un colorit folklore -espanyol- des d'aquí sempre menyspreat i denostat.

Musée de la Poste, a París. Correus -la poste com s'anomena col·loquialment a França- és una institució íntimament lligada a la construcció de l'ideari francès i a la consolidació de l'imaginari del seu poder intern i transoceànic convertint-se, en definitiva, en un símbol de puixança imperial i motiu d'orgull territorial. Una primerenca idea de portar la institució de Correus als museus ja es va plantejar -impulsada des de les nombroses associacions filatèliques- cap a la segona meitat del segle XIX. Tot i això -el país tenia altres maldecaps- el museu postal no es concreta fins gairebé un segle més tard, el 1946, a l'Hôtel de Choiseul-Praslin de París. Aviat es va quedar petit i reclamava edifici autònom amb clara vocació de divulgar un material i fons documental en creixement continu. Ara, el museu es troba en un edifici de cinc pisos al boulevard de Vaugirard, al bell mig del barri de Montparnasse. La planta baixa, amb l'ingrés i la tenda, ja presenta un tast del que l'exposició, de visita amena i entenedora, reparteix en les quinze còmodes sales dels pisos superiors. La biblioteca es troba al pis més elevat. És tirant a fosca i més aviat poc freqüentada. Fa olor de reclosit inevitable. Una única finestra deixa entreveure, boirosa, la icònica i muda torre. El fons bibliogràfic, per la seva banda, és tan acotat temàticament com intens en quantitat. Normatives postals, guies de tarificacions, ordenances de mesures i pesos, llistat de codis i adreces d'oficines comparteixen atapeïdes lleixes amb revistes cartòfiles i reculls de caire més històric. Tot, format paper.

Les postals són poques però molt selectes. Col·leccionen àvidament, compren i digitalitzen amb cura aquelles *arquitectures de la correspondència*, aquells sumptuosos palaus de la comunicació i oficines de correus.

Pascal Rabier (conservateur du patrimoine) i de Didier Filoche (Documentaliste i conservateur) mostren, orgullosos, un fons d'unes 250 postals que va creixent en comptagotes. La majoria són del país però sorprèn la quantitat i qualitat dels palaus colonials construïts ex-novo sobre uns territoris de promeses, encara per urbanitzar, o a la vora d'unes inexistents ciutats.

La Bibliothèque Nationale de la France, a París. Abans de marxar cap a la ciutat, m'imaginava mirant postals rosegades i polsoses en alguna sala de l'impol·lut edifici de Perrault, vora el Sena. Em feia gràcia. Però no va poder ser. El *Département des estampes et de la photographie* encara es troba al conjunt de palaus Richelieu, darrera dels deliciosos jardins del Palais Royal. El pati central d'accés insinuava agradables proporcions amagades rere bastides, xarxes i taulons. Estaven d'obres però aquell dimarts, per sort, començaven la vaga.

Els contactes previs havien fet efecte i, després d'omplir una sèrie de papers i amb un flamant carnet d'investigador, vaig poder accedir a la sala principal. Mme. Martine Mauvieux m'hi esperava. Tenia preparades unes quantes caixes amb postals franceses. *Les plus anciennes*, em va dir. Em feia més preguntes que explicacions sobre el tipus de treball i repetia incessantment “il n'y a pas de spécialiste de la carte postale au département des Estampes”. Tot i la seva amable insistència, no aconseguia fer-li gaire cas. No podia deixar de mirar, sense dissimular, la meravellosa cúpula banyada d'una tènue llum d'octubre. Ella, tímida, somreia. No devia ser el primer bocabadat de la setmana.

De postals en tenien moltes, sobretot de França, països europeus i de les principals colònies i departaments francòfons. No vàrem poder descobrir el número exacte. Estaven catalogades per grups i caixes de cada lloc. Mai individualment, mai postal a postal. Com la resta d'arxius, l'ordre de la classificació és alfabètic, per municipi i, en el cas de grans ciutats, apliquen un sub-ordre per carrers i places. Les condicions estables i controlades d'exposició a la llum, higrimetria i densitat garanteixen la seva conservació. Els primers dies vaig fer un repàs tranquil a algunes caixes que arribaven, premeditada o aleatòriament sobre l'ampla taula. En provava de retenir la mida, la data, l'editor, el material, la tècnica i, sobretot, la imatge. L'últim dia, però, la mida de les caixes era diferent. El portaven, majestuosos, una colla de conservadors que, per aquell matí, van acabar sent assistents. El material, bé que ho mereixia. Des dels primers daguerrotips borrosos a les

nítides fotografies que Nadar va fer del cel de París, les postals del departament *des Estampes et de la photographie*, són les més emotives per mi trobades. Els matins van passar volant, només anhelo tornar-hi, ben aviat

La Biblioteca Nacional de España, a Madrid, conserva des de 1957 el fons del Dipòsit Legal de totes les publicacions editades a Espanya i, alhora, el de les targetes postals. A part, els fons del *Departamento de Bellas Artes y Cartografía* també han aplegat, per mitjà de donacions i compres, una col·lecció de postals il·lustrades i fotogràfiques comercials publicades a partir de 1892 a tot Espanya.

El Dipòsit Legal, que suposa la cessió obligatòria de dos exemplars de cada postal editada, conté uns 600.000 exemplars -corresponents a totes les postals editades a Espanya-. Una, s'ordena per criteri geogràfic i l'altra, per editors. El treball de recerca, malgrat estar interessat només en aquelles postals del Camp -que, evidentment, no tenien classificació autònoma-, ha usat les 20 caixes corresponents a la província de Tarragona. Ordenades geogràficament per províncies i alfabèticament per municipis i llocs, les postals tenen a vegades algunes excepcions poc explicables -Pineda té apartat propi i també Vilafortuny-. La pràctica ha portat a seguir un cert posicionament cronològic dins de cada municipi. Malgrat que sembla que les darreres arribades encara no estan en el seu lloc, la col·lecció geogràfica és completa. No així l'arxiu dels editors i moltes de les postals encara esperen, duplicades, en l'únic arxiu de llocs.

Per últim, el Departamento de Bellas Artes y Cartografía, sumats a l'extraordinària col·lecció de documents cartogràfics, disposa igualment d'una excel·lent col·lecció de fotografies, fet que es mostra clarament en la publicació de la guia-inventari dels seus fons: *150 años de fotografía en la biblioteca nacional*³⁴. Això explica, al meu entendre, l'interès menor per la postal -situació d'altra part ben habitual- sobretot quan ha de competir amb altres materials com fotografies o cartografies, de major o més reconegut valor documental.

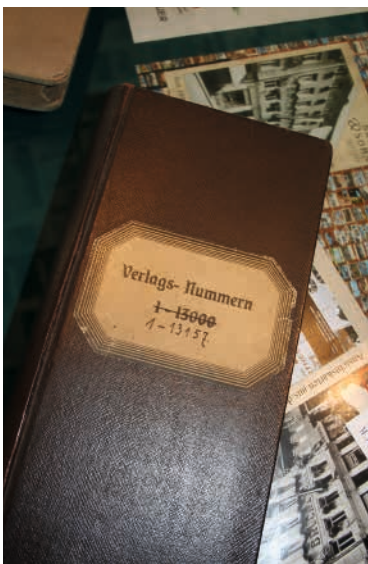
Le Musée de l'Affiche et la Carte Postale de Toulouse es troba situat en una illa d'edificis municipals, a Saint Cyprien arran de la Garonne. El museu ocupa una petita nau antiga. Disposa en la planta baixa -gairebé soterrani- d'un petit museu amb sala d'exposicions i botiga, oberta a tothom. L'arxiu està al primer pis on, en dues sales i en planeres, es custodien els cartells

34. KURTZ, Gerardo F; ORTEGA, Isabel. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Biblioteca. Ed. El Viso. Madrid, 1989

que, si no en nombre -80.000- almenys en volum i mesura, ocupen força més que les postals -120.000-. Aquestes són, lògicament, de Toulouse, del Midi i de França. El museu té valor per la condició insòlita, poc freqüent però lògica barreja de dos materials coincidents, tècnicament i en el temps. En efecte, els sistemes d'impressió dels cartells i els de les postals no difereixen gairebé gens. El que més canvia és la mesura i el gruix del suport i l'acabat. També, és clar, la impressió -per una cara, el cartell; per ambdues, la postal-, la difusió, el client i el significat. En qualsevol cas, a Toulouse, la relació d'ambdós temes es produeix sempre en detriment de la postal. El cartell és sempre més acolorit i fotogràfic. Guanya, claríssimament, la partida a la postal en el camp expositiu i divulgatiu.

El Cercle Cartòfil de Catalunya, a Barcelona. Amb seu en una petita sala compartida de l'Ateneu de Barcelona, aquesta associació de col·leccionistes compleix una doble funció. La primera és generar un espai d'intercanvi de postals -per tant, coneixement- i un xic de negoci entre aficionats i professionals però, alhora, també s'encarrega d'estudiar i divulgar aspectes variats de tot allò que tingui a veure amb la postal, sobretot, la catalana. En aquest sentit, edita des de 1984 *La Revista Cartòfila*, única publicació periòdica de l'estat espanyol dedicada íntegrament a la cartofília que disposa, a dia d'avui de 34 números. Com a associació, podríem dir que compleix amb la doble condició de treballar simultàniament per la memòria i el negoci. De la primera molt i una mica del segon.

El Museu de l'esperanto de Subirats. El Museu de L'Esperanto de Subirats està situat a Sant Pau d'Ordal, al Penedès més alt. És un edifici d'uns 200m² que vol semblar una casa més del carrer Zamenhof, on se situa. Tot el contingut ha estat aplegat pel seu fundador Lluís Hernández, farmacèutic i obsessiu esperantista qui ha assolit un fons documental de 25.000 objectes, tots vinculats amb el naixement, difusió i valoració de l'Esperanto. Conté materials que fan referència des del primer congrés a Boulogne-sur-Mer fins al darrer a Almagro. Són, sobretot, publicacions; 8.000 llibres, tirades completes de revistes i fulletons esperantistes, diaris, retalls de premsa i una col·lecció de 1.200 cartells, a més d'insígnies, records de viatges, banderes i banderins fins al 1980. L'arxiu aplega també una bona quantitat de fotografies i una col·lecció de 150.000 targetes postals que, com la resta de materials, estan pulcrament ordenades -per ordre cronològic, barrejant,



El llibre de registre amb
les primeres postals de l'editorial
Bruck & Sohn. Meissen, 2012

35. A *Un saluto da Rovereto e dintorni. Cartoline 1895-1962* (Ed. la Grafica, Rovereto, 2001), Maurizio Scudiero afirma que la primera postal és un gruss de Berlí de 1868.

de vegades, fotografies i targetes-postals-. Serien clarament mereixedores d'un estudi específic que, segurament, la recerca històrica agrairà.

És el major centre esperantista de l'estat. El conjunt de materials que aplega tenen, alhora i com no podia ser d'altra manera, un sentit universal i local. Diria que la institució està dubtant entre la condició de museu i la d'arxiu i té una actitud encara lògicament indecisa. Però el que més interessa assenyalar és la ingent col·lecció acumulada i el valor revelador del seu contingut intencionat. També vull remarcar l'existència -coexistència, si es vol- de la postal amb l'Esperanto, postals d'arreu que vinculen segons l'interès de Lluís Hernández i del meu, definitivament, **Esperanto i Postal**.

Els Editors

Els editors són peces claus. Els hi interessen les postals només com a negoci però acaben sent responsables de moltes de les decisions vitals que les sustenten. Construeixen la història dels llocs que editen i alhora, és clar, de la pròpia postal. Sovint són impressors i fotògrafs però no sempre. Molts només editen, altres fotografien i editen o fan diferents papers al mateix temps. Parlaré més endavant -a *La Col·lecció*- de Hauser i Menet, els editors, impressors i fotògrafs suïssos -instal·lats a Madrid-, pioners, ben organitzats i els més prolífics d'Espanya. N'hi ha molts de reconeguts. Neurdein, Levy&Neurdein Réunion, els germans Neurdein que, per exemple, el 1887 van registrar la marca N.D. a París arribant a ser el major editor francòfon de postals. Des de Mâcon, els Combier -Jean, el pare i Marc, el fill-, també acabaran sent, molts anys més tard, els grans editors de França -de postals aèries, sobretot-. Ara, els arxius de Combier éditeur estan dipositats i accessibles al Musée Nicephore Niépce de Chalon-sur-Saône. Tot i això, com he dit i malgrat no estar confirmat, hi ha prou rastres com per poder assegurar que les primeres postals-imatges es varen editar a Alemanya, a Berlín, a Warburg³⁵ o, sobretot, a Saxònia, amb Leipzig i Dresden com a reconegudes ciutats amb gran tradició editorial.

Brück & Sohn. La fortuna em va portar a Meissen, una petita ciutat episcopal, construïda sobre l'Elba, entre Dresden i Leipzig i coneguda per la seva fàbrica de porcellana. A mi, m'interessava perquè hi havia descobert una editorial que, des de 1897 i de manera ininterrompuda, ha editat i edita postals. Certament no és la primera editora ni de Meissen ni de Saxònia. Ni ho ha estat mai però, ara, és la única d'una ciutat que en els seus temps feliços



**Postal conmemorativa de les 33.333
postals editades per Brück & Sohn, Meissen.**
150 x 100 mm. RP, 2012



va acollir fins a vint editors de postals. Brück & Sohn es va permetre el luxe, el juny de 2007, de cobrir tota la seva façana, situada al núm. 1 de la Burgstrasse -arran de l'Ajuntament- amb 3500 postals -totes diferents- escollides entre 33.333 editades des del seu origen fins la data. De fet, celebraven el 120è aniversari perquè -diuen- editaven postals des del 1885 encara que els seus arxius i llibres de registre la primera figuri al 1897. En qualsevol cas, això significa 122 o 110 anys editant postals de manera continuada.

En planta baixa, una botiga-papereria explica quins són els interessos de l'editorial ara, calendaris d'advent i felicitacions de Nadal. Una escala àmplia porta al primer pis, oficina de l'editorial, amb la sala de reunions a la segona planta. Pel camí, l'escala ja anuncia alguna cosa de la història de la casa. No és fins al tercer pis, però, que es revela la més extraordinària meravella. Una sala, situada en façana, aplega totes les postals editades per Brück & Sohn des del 1897 fins ara. És una cambra lluminosa, amb una gran taula al mig, de roure i vidre, robusta i ben proporcionada. A esquerra i dreta es disposen totes les caixes de les postals editades i ordenades per ordre numèric, és a dir, cronològic. També hi tenen els àlbums i les caixes amb les plaques de vidre. Al sostre, una esplèndida disposició de les postals sobre taulers de fusta, aquí aplegades per països i ciutats, confereix a la sala el sentit d'un cabinet d'investigació i d'estudi. És un viatge al coneixement calidoscòpic, a un món fet amb postals.

Tot el gruix de postals editades estan aplegades en àlbums i caixes verdes, idèntiques i molt fondes, ordenades des de la 1 (1897) fins la 31.897, editada el 1994. De cada postal, se'n conserven deu exemplars a les caixes.

La sala també conté la biblioteca i unes 20.000 plaques de vidre. Brück & Sohn va ser més editor que fotògraf que no pas productor, és a dir, sempre va imprimir fora, a Meissen o Leipzig. Al seu dia, cap al 1900, va editar postals de Polònia, de Lituània, d'Hongria, de Txèquia i, tot seguit, fins abans de la Gran Guerra, del Japó, les Filipines o els Estats Units. Hi ha una edició de postals de Figueres i una de Begur de 1904 tot i que de l'Estat no se'n coneix cap altra. Costa sortir de la sala, ni que sigui per anar a furgar les golfes on s'hi presumeixen i troben meravelles, caixes de postals modernes, màquines de fotografar i material múltiple, encara per classificar.

En qualsevol cas, sembla evident que aquesta saga familiar -l'editorial ha restat sempre en mans de la mateixa família- va començar a editar el 1793 -aquesta data apareix en totes les referències- incloent, des del 1897 i de forma continuada, postals que, gràcies a la fortuna i la sòlida voluntat de la família, se n'han pogut conservar proves explícites. Queda patent, doncs, la llarga tradició editorial de Saxònia i la insistència de Brück & Sohn en mantenir-se durant vuit generacions -fins ara- editant postals. El material acumulat és tant notable i valuós com emocionant. Mereix una recerca apropiada que posi de relleu el seu extraordinari valor documental. Tard o d'hora, segur que hom ho farà. Ara, les postals estan tranquil·les, a l'espera. Evidentment, a mi, fer-ho, em vindria molt de gust.

1.7. NARRACIONS INCOMPLETES

Són cinc històries, cinc relats teixits amb postals o, directament, extrets dels seus textos. Algunes són de postals i capses metàl·liques, perdudes i/o oblidades. Altres, per atzar, trobades. Dues són de famílies, l'àmbit on la postal es mou com l'aigua. La comunica, relaciona, aplega i, en fi, trameta i hereta, construint el sentiment de col·lecció i de saga. Això és així gairebé sempre. La narració es fixa només en dues de les innombrables famílies que la col·lecció aplega i ha cuidat de no desfer, els Hurz de Mulhausen-Malhouse i els Fontseca de Barcelona -una i l'altra dels voltants del 1900-, ambdues amb postals pioneres. *Odette et George* és només una transcripció dels reversos escrits de les postals. No calia inventar gaire, només lligar caps. La història epistolar d'unes postals d'estiu estava completament escrita, només calia ordenar per dates i llegir-les, imaginar i emocionar-se

davant el desplegament d'una història molt comuna, gens especial ni estranya però que, reconstruïda i llegida, esdevé un fris de vida que usa la insignificant postal com a suport de la història privada, tan particular i personal com universal.

La primera capsa. La perduda

Josep M., filòleg i savi, s'ha proposat desvetllar-me el sentit *kistch* de la postal. En alemany, la seva segona llengua, *kistch* significa mal gust, art dolent, carrincló, cursi. En la lectura per ell recomanada "*Il Kitch*", de Gillo Dorfless³⁶ es revela un camí -que no he investigat gaire- on se sosté que la postal, des de la seva representació exagerada, condensa i representa un camí breu per on transiten la imaginació, el desig, la irrealitat i/o la irracionalitat. Alhora, Murgades té la seva notable biblioteca en una casa de cos, al centre de Reus. De dues plantes i fàbrica senzilla, s'obre a dos carrers, i ostenta -aquesta és la condició més extraordinària- una placa que explica que, Gaudí hi va néixer, el 25 de juny de 1856. Com he dit, la casa està plena, de dalt a baix, de llibres i revistes de filosofia, història i sobretot de lingüística, amb una caixa metàl·lica, propietat de la seva tia àvia, amb postals escrites -algunes en alemany- i algunes de Gaudí que M. assegura posseir i haver ordenat i llegit. Però ara no la troba malgrat que, des de fa anys, la busca de manera tan infructuosa com continuada. Penso, -tan de bo m'equivoqui- que, portat per la condició *kistch* de la postal que ell defensa, la caixa devia desaparèixer en qualsevol exhaustiva neteja. Potser, com a "*Gaslight*"³⁷, no cal buscar-les massa i les postals estan, silencioses i amagades, molt a prop d'on ell treballa, arraulides, immòbils -les de Gaudí i les de la tia àvia-, dins la seva capsa metàl·lica extraviada. M'agradaria pensar que aquesta història podria agradar a Joan Fontcuberta, de qui tinc el deure de reconèixer que és el major inventor d'històries construïdes i narrades només amb imatges encara que no amb imatges-postals -no encara- .

La segona capsa. La trobada

A la *guinguette* del fons del jardí que Monique E. havia llogat a la *banlieue* de París, el temps hi havia acumulat tota mena d'andròmines, aparentment sense valor, de tal manera que el propietari va autoritzar a la nova llogatera a disposar-ne lliurement. Hi havia mobles, llibres -alguns de bons-, mapes i un tresor, una capsa metàl·lica amb un munt -més de 1000- postals dirigides a la mateixa adreça i al mateix nom de dona, totes escrites i totes de la *banlieue* de París, amb un seguit d'imatges de llocs pròxims però tan dife-

36. DORFLESS, Gillo. *The world of Bad Taste*. Estudio Vista. London, 1973. *Il Kitch*. Ed. Manzota. Milano, 1976

37. DICKINSON, Thorold. *Gaslight (Luz que agoniza)*. Anton Walbrook i Diana Wynyard. British National Films. 1940. CUKOR, George (*remake*). Ingrid Bergman i Charles Boyer Metro Goldwyn Mayer i Loew's. USA, 1944

rents, tan canviats, que la majoria resultaven completament irreconeixibles. Qui era la destinatària? Per què les guardava? Quin era el seu interès? Per què rebia postals d'aquests llocs? Qui les hi enviava? Preguntes inevitables que no es contradiuen -al contrari- amb el valor de la postal document. Monique E., sociòloga, historiadora, estudiosa de l'habitatge i la ciutat va acceptar el repte i prepara un estudi sobre la transformació de les afores de París amb motiu de l'extraordinari regal.

Mulhuse o Mülhausen

El pare, Màrius i diversos germans. Paul, sembla el gran i a Charles l'anomenen col·loquialment, Charlot. Tots tenen noms francesos i cognom alemany. La seva adreça més habitual és la fàbrica "Haecklin Frères" a Mulhuse o Mülhausen, a Alsace o Elsass. Reben una correspondència intensa -de postals- i totes, del 1896 i 1897, del mateix any, de Berlín de Danzig -llavors territori alemany- de Bonn, de Bielefeld, de Bayreuth... Totes de tipus *gruss* i totes amb el francès com a llengua malgrat ser totes, sense excepció, de territori alemany.

Fruit d'un regal, em van arribar totes juntes com una col·lecció completa. Vistes en conjunt, semblen ben coherents. Totes estan adreçades a la mateixa direcció postal i família. Totes, d'un període curt. Només d'un parell d'anys. Algunes són del fill Charles al pare, altres escrites al pare i a cada un dels fills. Semblen més de família i amics que de col·leccionista o fruit d'intercanvis. Aviat, però, interpel·len i plantegen preguntes. Per què totes són *Gruss* i només *Gruss*? Potser eren les que més estimaven. Potser les col·leccionaven o només guardaven aquestes. Per què en francès? Encara era la llengua de cultura, perquè ningú escrivia en alemany des d'Alemanya. Penso que aquesta breu col·lecció planteja preguntes que es refereixen a Mulhuse, a la ciutat i a l'Alsàcia. Fan entendre l'especial condició de ciutat, en una situació de frontera i de frontissa de cultures. La ciutat, primer lliure, després francesa, després alemanya i ara altre cop francesa. De fet, ambdues cultures, ambdues llengües, són responsables també del creixement i difusió de la postal, condició que aquesta breu correspondència dels Hurz fa explícita.

Els Fontseca

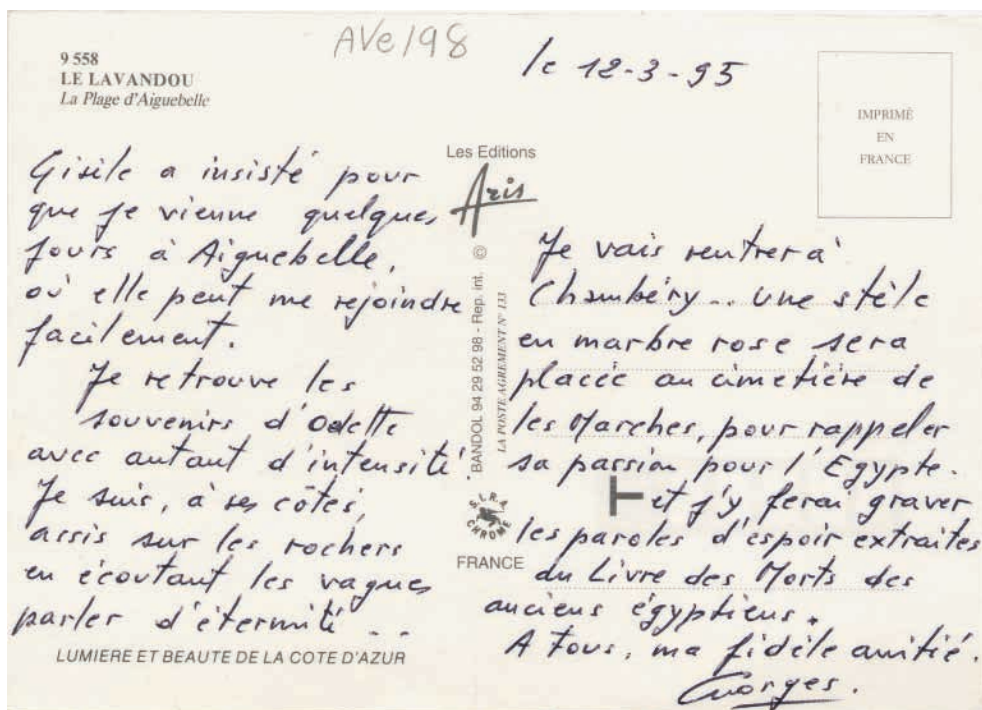
Entre el 1902 i el 1936, les germanes Maria i Agustina Fontseca reben moltes postals a la seva adreça del carrer del Bruch, 67 1a de Barcelona. L'Agustina té més adreces. A Diputació, 410 n'hi rep algunes -però poques-

i alguna altra a l'apartat de correus 215. Alhora -i potser per equivocació- algunes de les postals, sempre procedents d'intercanvi, mai de la família, porten l'adreça de Bruch, 97 1a. Les més habituals i repetides són de família. Sobretot del seu germà, el Manolo Fontseca. Es mou permanentment pel centre i sud d'Amèrica i escriu amatent, postals a una i a l'altra germanes des de Mèxic, Veneçuela, Cuba, Puerto Rico, altre cop Mèxic, de nou de Veneçuela, altre cop de Mèxic... Així, des del 1902 al 1936.

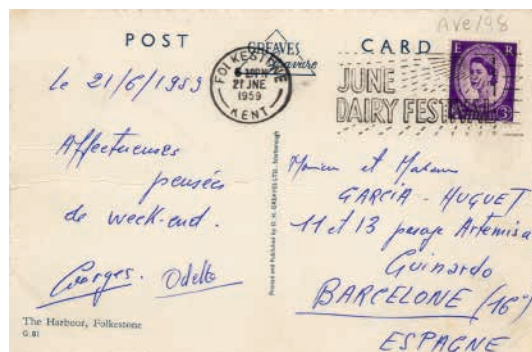
Parlen de naixements, de morts, però mai de feina. No he pogut aclarir el motiu de tants viatges i canvis de residència constants. La majoria de postals són pioneres, és a dir, estan escrites només per la cara de la imatge, amb textos molt breus. Algunes viatjant -segons escriu Manolo Fontseca- per via directa -les de Puerto Rico-, d'altres per un camí molt llarg, via New York i Le Havre. Potser les postals van ser acompanyades per escrits més abundants per carta i ensobrats. Sigui com sigui, és clar que els germans Fontseca van teixir, superant la distància infinita de l'oceà, un lligam solvent i perenne només amb postals que esdevenen veritable vehicle, al menys de connexió familiar.

Encara més l'Agustina, intercanvia postals amb col·leccionistes. En rep de variades procedències, de França, d'Itàlia, d'Anglaterra, de Turquia, i del Nord i del Sud d'Amèrica. Algunes es repeteixen força, són intercanvis fixes. L'Emma de Carvalho n'envia regularment de Buenos Aires, el Jules Bernard, *pharmacier*, d'Angers. El José Vicente, de Sao Paulo i l'Elvira Figuerola, de Rio. El Henry Lentz de Metz. J. Withe envia postals de Ciutat de Mèxic, l'A. Down, manifesta ser "élève del Lycee Victor Hugo de Besançon", Francesc Cristofoli li envia imatges de Trieste, que ell anomena Trieste. Té, almenys, cinc corresponsals de Turquia: L'Olga Kuchhoff, el Vahan Abrahamian i H. Clironomivisi, el Richard Acquarone -ambdós de Constantinoble-, el Saül J. Bon Vahmias "de la Banque de Salonique" i el més prolífic, E. Granvier, del que no tinc més que la seva firma. Tampoc he trobat la seva adreça però les postals són totes de Constantinoble i estan escrites en castellà i en francès. La majoria són pioneres i parlen només de la postal, de la ciutat representada i de l'intercanvi. Afegides a les altres, construeixen un món obert, plural i calidoscòpic que he pogut, només parcialment, recuperar d'una manera molt curiosa i sorprenent. La majoria de postals han estat subministrades per Thomas Van Rijn, el proveïdor holandès establert a Fraga. Però no totes. D'altres s'han afegit a la narració principal, mica a mica, per altres vies i proveïdors amb gran sorpresa i alegria. Estarà, així, sempre garantida la condició de narració incompleta.

Georges i Odette, una vida en vint postals



Georges. Odette



AVE 196 16 10/11/95

LE LAVANDOUX - ARGUELLE

Je suis descendu à Arguella
pour essayer de me faire
un peu d'idée. Mais Odette est
toujours présente.
Gisèle a demandé un repas
à Odette aux parents, amis,
enfants... au bord de la mer
à Cannes, avant son départ
pour les nouveaux pastels à
Paris - Rte. G. de la Chapelle -
les Ceps de Rhipha
Gisèle me dit d'acheter
un FAX! Je ne sais pas
comment ça marche.

Elle me dit que
j'ai encore beaucoup
à apprendre, beaucoup
à découvrir. Mais elle est
Niveau, c'est avec elle, mais
parce qu'elle est comme
moi, pas de la tête!
Elle est très jeune de cœur.
Elle fait tenir le coup.
Odette ne savait pas contact
aller.
Mes sentiments, bien
effectivement à tous
Georges

AVE 196 16 12/2/93

LE LAVANDOUX
ARGUELLE - LA FOSSETTE (94)

Bien chers amis,
quelques jours de soleil nous font oublier
les droulards de Chambéry - Nous sommes
allés goûter à Nîmes (avec notre
procureur... - Elle nous a emmenés en
bateau sur le golfe de la mer.
Le capitaine, Jacques - nous a fait sauter
sur les vagues! Nous vous espérons tous
en parfaite forme et avec embarras affectueux
Odette - Georges

AVE 196 16 17/9/90

LE CLOU (Aix)
Arguella - 13100 (94)

Chers amis,
Nous passons une quinzaine
de jours à Arguella
Odette profite des douces
caresses que cela nous a
de problèmes de rhumes.
Nous pensons que
formé et que la santé
Gisèle est présente
et Gisèle toujours
au tribunal de Nîmes.
travail! Pour nous
malheureusement! et
Toutes nos amitiés
Georges

de jours à Arguella
bains de mer et nous
passer d'hiver sans trop
en souffrir. En attendant
vous de la bouillie, ce
ni passe pas de problèmes.
dans un lycée de Blais
suffisant du procureur
elle ne manque pas de
deux, ce va, ce va, ce va
ne court plus, mais! -
Odette

AVE 196 16 15/7/95

LE LAVANDOUX - ARGUELLE

Bien chers amis,
quelques jours de soleil et de bains de mer.
Odette vous espère tous et bonne route.
partout bien l'argent de vous. Avant, vers la fin de
de venir en septembre. Les amis paient à l'été.
Gisèle a obtenu sa maîtrise de droit et plus
pourvenir ses études. Elle est présente
En ce moment, nous sommes en Inde, seule avec une
nos amis. Elle est présente
Odette et moi, de vous.
Je vous embrasse tous très affectueusement.
C'est vrai, nous parlons et
Odette.

AVE 196 16 30/7/91

LE LAVANDOUX - ARGUELLE

Bien chers amis,
Nous passons une quinzaine de jours à Arguella.
Odette profite du soleil et de la mer. Mais elle n'a pas
l'habitude de la mer. Gisèle est partie au lycée
avec une copine. Gisèle est présente au lycée
de la mer. Pas de nouvelles depuis son départ de Genève le
19 juillet. Michel toujours dans l'attente. Les autres sont
tous. Ce n'est pas notre nouveau gouvernement qui va
résoudre les problèmes. Il faut garder le moral.
Nous vous espérons tous en pleine forme.
Noubliez pas que vous avez promis de venir nous voir.
La soirée est belle en septembre et il y a plein de
fleurs autour de nos chaudières. A bientôt le plaisir de
recevoir une lettre de vous sur la route de notre arrivée.
Toutes nos amitiés. Nous vous embrassons
tous affectueusement. Odette - Georges

AVE 196 16 15/2/79

LE LAVANDOUX (94)

Très chers amis,
C'est vrai, j'ai rompu
mes deux professions.
Pour me changer les idées
et faire le point, je suis
allé goûter à Paris sur
la Côte. Je vous embrasse
ma grande affection et
en attendant le plaisir de
vous revoir, je vous embrasse
tous de tout cœur.
Georges

Henri et Huguette
Joachim Garcia Huguet
et Jorge Artemio
Guinardo
Barcelone - 10
Espagne

AVE 196

LE LAVANDOUX (94) - Val d'Aoste

Notre amicale
pour
de quelques jours
de vacances.
Georges
Odette
Gisèle

Henri et Huguette
GARCIA HUGUET
13 passage Artemio
Guinardo
Barcelone 10
ESPAGNE

AVE 196

LE LAVANDOUX - ARGUELLE

Bien chers amis,
Comme chaque été, nous passons
à Arguella. Odette et moi, de vous.
Je vous embrasse tous très affectueusement.
C'est vrai, nous parlons et
Odette.

Henri et Huguette
GARCIA HUGUET
13 passage Artemio
Guinardo
Barcelone 10
ESPAGNE

AVE 196

LE LAVANDOUX (94)

Bien amical bonjour
à Arguella.
Odette et les enfants
sont toujours dans l'attente
de vous. Je vous embrasse
tous de tout cœur.
Georges

Henri et Huguette
GARCIA HUGUET
13 passage Artemio
Guinardo
Barcelone 10
ESPAGNE

Odette i Georges

10/07/1995 15/07/1985 29/07/1974
12/02/1993 30/07/1981 19/07/1973
17/09/1990 15/02/1979 22/07/1972

1.8. ARA, LA POSTAL

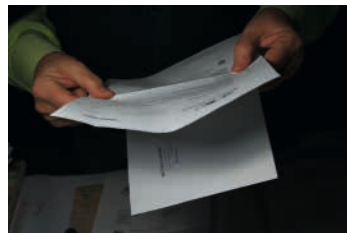
El gener del dos mil deu, en un restaurant de Buenos Aires vaig trobar un vi amb una curiosa etiqueta. “Postales del fin del mundo”. Era un vi senzill -de fet, el vi de la casa- produït en una terra remota, al sud de l'Argentina. Però aquesta denominació condensava -al meu entendre- el significat de la postal. Encara referència, notícia, testimoni d'una terra llunyana, gairebé ignota, que pot viatjar gràcies a la seva especial naturalesa fins la nostra taula. En aquest cas, esdevinguda vi, no en forma de postal.

Sovint, hom em planteja la qüestió -d'altra part esperada- sobre el futur de la postal. La resposta és ben fàcil. No en té cap de futur, la postal. Però això, en cap cas vol dir que vulgui ser aquesta una tesi prospectiva. En tindria prou en ser o ser considerada, reflexiva o, en tot cas, històrica, si es vol. M'interessa la postal en la seva condició d'eina de coneixement -urbà- tan perfectament assolit com superat. Aquest fet -entenc- no li treu ni una engruna del seu valor o mèrit ni justifica el menys valor o menyspreu que sovint s'associa a tot el que és petit, humil, insignificant i ja no té present ni, menys encara, futur.

És difícil assignar un paper solvent a la postal ara. En un món on coneixement i comunicació són temes prioritaris, on cada invent, cada nou sistema informàtic confereix a tots els anteriors la condició d'obsolet antecedent. En un context on és possible -i molt fàcilment, amb Google Earth-, mirar el món des de qualsevol distància i, tot seguit, baixar i passejar còmodament per les millors ciutats de la terra, amb l'Street View, tot, sense sortir de casa, quin sentit, quin paper té la postal ara? Té sentit fer-ne, enviar-ne? algú n'espera rebre? se n'envien? Reflexions que, a l'exposició i corresponent catàleg *d'Hermes au sms: ou la saga du message*³⁸, són presentades clarament.

Segurament, des d'una posició potser massa abocada a fer aparèixer la postal com a protagonista del relat, podríem dir que el missatge escrit de l'*e-mail* o qualsevol missatge de text actual és estricta continuïtat de la carta. Seguint aquest mateix fil argumental, qualsevol enviament d'imatges seria la derivada actual de la postal, especialment en els casos del “**self postal**”, una tendència que cerca la identificació i apropiació del lloc. En grup o en col·lectiu, però sobretot, el propi individu es fotografia en un context clarament fotogràfic, notori i conegut, sovint mostrant només el rostre i sempre en primer pla -la llargada del braç estableix la distància-. El monument, ciutat o bellesa natural motiu de la imatge omplen la resta de l'escena enquadrada. És el certificat del viatge i la senyal de coneixement i apropiació instantània. Entenc que és aquesta una **postal virtual**, sense

38. MARCHAND, Patrick; ALERGIER, Alain (et altri). *D'Hermes au sm... -Ou la saga du message*. Éditions Snoeck. Heule, 2009



Postals adquirides a www.delcampe.net. Reus, 2011

intermediaris, ni paper, ni segell, ni correu. En porto algunes de rebudes. He de dir que a mi em produeixen el mateix efecte que les altres, perquè els que me les envien sempre les anomenen postals. Encara no he trobat, però, la bona manera de col·leccionar-les o extraviar-les.

També la **“free postal”** té reconeguda activitat i força solvència. Segurament, portada per l'eficàcia de la seva forma i confiant que el seu format garanteixi el viatge del missatge. Aquest sovint, acaba sent una informació de cultura, un acte, exposició, convocatòria o un reclam o anunci comercial. Aquesta categoria es barreja sovint amb la clàssica als postalers dels museus i dels comerços. Sobretot a Milà o en moltes ciutats de França, on la trobem habitualment a molts locals d'oci. És aquest un intranscendent camí de resistència i pervivència de la postal primera que, de vegades, fins hi tot es sofisticava, com si hagués de sortir de festa a la nit. La meua asseveració s'il·lustra amb les postals de cotxes, les més luxoses, habitualment.

Una altra categoria de postals és la reproducció i divulgació de bones fotos antigues. Gairebé sempre en blanc i negre. Tots els museus -sobretot de París- i molts postalers de les botigues apropiades estan plens de reproduccions d'imatges reconegudes, d'autor i amb pedigrí. Cartier-Bresson, Brassai són els més habituals en aquesta lògica voluntat de la postal de difusió-divulgació de la història de la fotografia de la ciutat. Només assenyalar que la fotografia urbana té 150 anys d'història ininterrompuda, que sovint, però no sempre, s'ha divulgat. Per tant, hi ha molt de camp per córrer. Però val a fer una consideració afegida. La fotografia d'autor no esperava -penso- aquesta visualització massiva, esdevenir un múltiple de postals-imatges idèntiques en un postal de carrer. Segurament, s'hi podrà sentir incòmode. Potser la imatge primigènia no volia ser divulgada, potser no així. Potser volia ser peça especial, única, peça de col·leccionista, o de museu però, en cap cas, volia ni imaginar, quan va ser feta, esdevenir postal.

En qualsevol cas, no m'interessa fer cap previsió de futur ni parlar de la capacitat de la postal de resistir altres vehicles -té sempre les de perdre-. Està clar que, des del naixement de càmera fotogràfica automàtica i la implícita llibertat individual per escollir la imatge com un acte de decisió personal -amb la capacitat tècnica d'esdevenir fàcilment imatge impresa-, la postal com una imatge múltiple i pauta i impersonal rep un atac mortal³⁹. Només assenyalar que encara té algunes relacions amb el present i això és -al meu entendre- testimoni de vàlua i condició de realitat.

39. EASTMAN KODAK COMPANY. *A Little Cousin of the Post Card*. Kodokery n. 9. Ed. Eastman Kodak Company. Toronto, 1914



Tour Eiffel, 1930-32. Estate-Brassaï-RMN.

Paris, Musée d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou.

Photo CNAC/MNAM, Jacques Fautour.

Ed. du Désastre. 100 x 150 mm. Paris. Don. SG, 2011

(...) On a le droit de comparer une ville à une symphonie ou à un poème car ce sont des objets de même nature. Plus précieuse peut-être encore, la ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice. Congrégation d'animaux qui enferment leur histoire biologique dans ses limites et qui la modèlent en même temps de toutes leurs intentions d'êtres pensants, par sa genèse et par sa forme, la ville relève simultanément de la procréation biologique, de l'évolution organique et de la création esthétique. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture; individu et groupe; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence.

Claude Levi-Strauss. *Tristes Tropiques* Ed. Plon. Paris, 1955

1.9. DE LA CIUTAT

Algunes de les ciutats que he conegut m'han semblat imprescindibles, amb lliçons múltiples i paradigmàtiques. He volgut que encapçalin o siguin destí d'alguns dels cinc camins de la col·lecció o que antecedeixen els conceptes de les lectures comparades. Algunes són tan fotogràfiques i tenen imatges-postals tan nombroses i variades que cal anar molt en compte perquè, de no vigilar, podrien encapçalar tots els capítols, representar tots els conceptes i eclipsar, així, totes les altres. Em refereixo a París, a New York, a Venècia, a Roma... D'altres ciutats, menys evidents, m'han acompanyat inseparables des que les he conegudes. Representen amb intensitat alguns conceptes que han construït la tesi de manera segura. Em refereixo a **Lucca**, romana, medieval, sempre autònoma i perennement emmurallada però que ha mantingut sempre la intensa vida urbana, resistint-se a esdevenir només museu o runa. A **Istanbul**, **Bizanci** o **Constantinoble**, per la seva posició i la seva història condensa gairebé totes les nostres cultures i alguns dels edificis més notables i transcendents. **Alep**, superposa ara -a l'interior-, més capes d'història que la majoria de ciutats de la terra però estan una dins l'altra i, alhora, totes vives. En són testimoni els seus museus i els seus mercats. En aquest sentit, s'assembla molt a **Nàpols**, amb l'avantatge de la privilegiada geografia on, home i natura, estan sempre en batalla aferrissada. Si és massa evident la victòria de l'home, la natura s'hi torna, per exemple, a Pompeia i Ercolano.

Hi ha ciutats d'Europa que em semblen inevitables. **Amsterdam** és la ciutat perfecta, nova, tan plana com vinculada a l'aigua. Aquesta condició però també l'obligació del comerç, l'han feta ser una ciutat eficaç, racional i organitzada i, alhora, molt flexible. **Rotterdam**, tan a la vora i tan diferent. És un port amb una ciutat dintre que va veure destruït -per complet- el seu centre en la darrera guerra. Amb risc i intel·ligència, la ciutat aprofita per emparar la modernitat i renovar-se. **Estocolm** i **Edimburg**, per la seva banda, són dues ciutats que s'assemblen. Ambdues són ciutats-capitals

en latituds altes d'Europa que, un dia, es van proposar ser tan bones com belles. Una i l'altra tenen la topografia com a condició però també el verd perenne o la neu. Una, **Estocolm**, compta amb l'aigua com a principal aliada i les referències d'altres -les millors- ciutats d'Europa, com París o Venècia. **Edimburg**, té el millor eixample. És una ciutat nova i, alhora, la mateixa. L'espai intersticial entre una i l'altra és de diferència i relació. També assaja estils i referències. Ara és Atenes o Roma, ara és la ciutat més britànica de totes. Tot, en una barreja exòtica i idíl·lica. De **Salònica** m'impresiona la seva posició, la seva història -oportuna i tràgica- i la seva muralla, encara parcialment conservada. De **Ljubljana**, la insistent voluntat d'imaginar, projectar i construir la qualitat urbana, materialitzada, entre molts altres llocs, en els seus tres ponts imprescindibles.

He tingut la fortuna de viure -alguns dies, no gaires- l'emoció de ciutats grandioses com **Delhi** o, millor dit, **New Delhi**, una teranyina urbana que confereix urbanitat a un territori, sense esborrar-ne a penes preexistències. Té alguna similitud, paradoxalment, amb **Los Angeles**, també teranyina, també inabastable però més pendent que la mobilitat i la trama puguin segregar-connectar móns autònoms, esdevinguts fragments. A **Shangai**, ciutat síntesi de la cultura xinesa i la occidental, he pogut observar com enlloc el passat, el present i el futur alhora. **Sao Paulo** és pulsio urbana, sense cap ni recel, ni preocupació ni estima per la història. Només pel creixement urbà, inqüestionable.

Potser el treball no ha parlat o no ha trobat la manera de fer parlar a algunes ciutats magnífiques, exemplars i fotogèniques. I no per manca de postals-imatges. Em refereixo a **Viena**, farcida de monuments que construeixen, al Ring sobretot, una urbanitat encadenada i intensa que relliga el cor i la perifèria de la ciutat extensa. O a **Praga**, ciutat amb dues ciutats només que aquí és el riu, el perfecte i mesurat Moldava, qui les sutura i gai-



Paris. Ed. CN. 140 x 90 mm. RP, 1996.

rebé en fa només una. A **Torí**, la més rigorosa de les ciutats d'Itàlia. Els seus materials, l'arquitectura i la trama, en són la prova. A **Berna** o **Porto**, tan pendents inicialment de la seva estratègica topografia, proporcionada pels respectius rius, que salven amb ponts esforçats i fotogènics i amb vies decidides a guanyar les terres més planes, més aptes per créixer. En el cas de Porto, atenyen fins el mar. Confesso que he evitat algunes ciutats i me'n disculpo. **Siena** que és de tan notòria vàlua i portada d'un dels tractats d'història urbana de major intensitat... "The City Shapped"⁴⁰ i la segona part de "The City Assembled"⁴¹, ambdues de Spiro Kostoff. També he parlat poc d'altres ciutats imprescindibles d'Itàlia, **Bolonya** i **Florència**, tan fonamentals en la història i en l'obra de Leonardo Benevolo⁴².

La postal comença la seva trajectòria vital, de manera decidida, la dècada de 1880. Una data en que la ciutat europea està plenament consolidada i l'americana comença a créixer de manera decidida. **Berlí** és la capital de la nova gran Alemanya unificada. Hi concentra el govern i la tecnologia metal·lúrgica més avançada. **Londres** és cap del més extens imperi i de les seves finances. **París**, de les Arts i la Cultura tot i que no desestima, gens ni mica, el nombrós benefici colonial. **New York** és porta de continent, el més gran port i capital de les finances. Comparteix amb **Chicago** manufactura i indústria. A les ciutats, ja hi són presents tots els equipaments notoris, esdevinguts ara els nous monuments i símbols d'urbanitat proposada. Hi arriba el tren que solca el territori -que el drena, de fet, de fluïda energia- i fa arribar les grandioses portes-estacions urbanes a les ciutats que, fins i tot, tenen transport subterrani, el metro. S'imposa l'hàbit de viatjar i la postal acompanya als viatgers, a les saques del correu i a les cartes. La ciutat acumula beneficis, controla el poder comercial, el financer, el cultural i el govern. S'omple de continguts, necessitats i privilegis. Fins i tot la natura s'hi entrega i hi creix i s'hi reproduïx en parcs esplèndids. La ciutat és desitjada i

40. KOSTOF, Spiro. *The city shaped: urban pattern and meanings*. Thames and Hudson. London, 1992

41. KOSTOF, Spiro. *The city assembled: the elements of urban form Through History*. Thames and Hudson. London, 1992

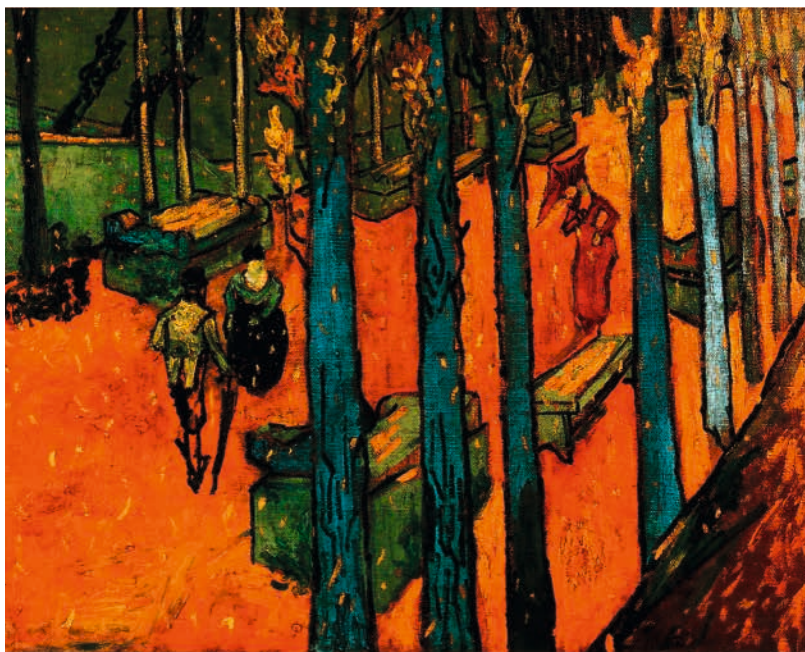
42. BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; GIURA LONGO, Tommaso. *La progettazione della città moderna*. Laterza Bari, 1977. *La proyectación de la ciudad moderna*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978

preuada i les postals en són notícia i testimoni. El planeta sencer treballa per ella. La postal, com no podia ser d'altra manera, també.

L'eclosió de la postal i la consideració de la ciutat com l'invent més extraordinari de l'home coincideixen, temporalment, de tal manera que és impossible no considerar la postal com una eina enterament urbana que la il·lustra, la il·lumina i l'explica des de la seva imatge. Però, sobretot, la ciutat l'usa i la necessita com a via de reclam, de gestió de la identitat i en fa, alhora, notari del present i testimoni del passat. És tanta la simbiosi -a la col·lecció i al treball de recerca-, que una no es pot entendre sense l'altra. Encara més, és ben clar -diàfan- que **la ciutat és el motiu i tema veritable de la tesi**. De fet, tot el procés de construcció del treball ha portat a teixir una extensa i alhora intensa oda a la ciutat que només se serveix de la postal -insignificant objecte- com a eina i vehicle. El que la faci creure protagonista, sembla -és- només estratègia. Es parla sempre de la Ciutat com a únic tema encara que, això sí, **només amb postals**. I és la ciutat qui tria les seves postals.

En efecte, **la Col·lecció**, el primer capítol de la tesi, té un subtítol: *cinc camins, una ciutat*. El primer, **Vers la ciutat** presenta cinc maneres d'arribar-hi; **A través de la ciutat**, explora cinc vies per endinsar-s'hi, creuar-la i, mentrestant, conèixer-la; **La ciutat de l'home**, per la seva banda, són cinc reflexions sobre l'home urbà i els seus oficis; **La ciutat de l'arquitectura** parla, emparant paraules de Richard Sennet⁴³, dels espais de carn però més de pedra i **Les altres urbanitats**, per últim, és un trencaclosques de fets urbans, significatius, difícilment classificables. Tot, per arribar a la ciutat de Barcelona el 1952, pel seu Congrés eucarístic, i veure-hi la seva transformació, contínua, intensa i èpica però, aparentment, imperceptible i soterrada. En sortiré el 1986, just per evitar la febre olímpica. Tots els camins arriben a ciutats passant, necessàriament, per moltes altres. Els camins a peu d'Orient porten a Tokyo i la idea de Espanya a l'Havana.

43. SENNET, Richard. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. W.W. Norton. New York, 1994. *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.



Vincent van Gogh (1853-1890). *Les Alyscamps* (1888) Kröller Müller Museum, Otterlo.
Ed. Art Unlimited, Amsterdam. 152 x 105 mm (quadre original 730 x 920 mm). R.P. 2001

44. CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Giulio Einaudi. Milano, 1972. *Ciudades invisibles*. Ediciones Minotauro. Barcelona, 1974

45. Nota sobre el terme Camp. Camp és una ciutat territori que corresponen estrictament en els seus límits amb les tres comarques administratives: Alt Camp, Baix Camp i Tarragonès. Sovint es denomina Camp de Tarragona. Però no és, en cap cas, el territori de la denominació administrativa oficial, que inclou tres comarques més: Baix Penedès, Conca de Barberà i Priorat.

Comparades, les lectures i exposicions de temes, subtilment contradictoris, presenten 30 conceptes associats a la natura, l'arquitectura i/o la ciutat, en quinze comparances. Des de la primera cova -d'Eslovènia-, l'abric, la casa i la ciutat primigènica, fins la vida urbana representada, en aquest cas, en una rutilant imatge-postal de la Calle Florida a Buenos Aires. La urbanitat, la ciutat i la vida col·lectiva de l'home són presents en totes les imatges. També al darrer capítol de la tesi, **Imatges i text, annex i revers**. Malgrat la voluntat explicitada de provar de construir amb les postals altres materials -cartografies-, el capítol continua parlant de la ciutat. M'agradaria més poder dir que fa parlar a la ciutat. A **imatge**, la responsabilitat es diposita enterament en el Mercadal, cor de la ciutat mercat, la plaça. A **text**, el propòsit és ajudar a revelar, fer aparèixer parlant-ne abastament -a la manera d'Italo Calvino⁴⁴- una ciutat, per a mi evident però sovint latent i invisible, el Camp⁴⁵. En efecte, aquest és un treball que parla, gairebé, **només de la ciutat**.



LA COL·LECCIÓ

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.
«Du vin et du haschisch», *Œuvres* 1 249/50. Charles Baudelaire

A MARX, Úrsula (et altri). Archivos de de *Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*. Ed. Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales. Madrid, 2010

2.1. LA CONSTRUCCIÓ DE LA COL·LECCIÓ

Segurament, col·leccionar és una obsessió malaltissa. William Wyler ho evidencia a *The Collector*^a on prova de justificar-la amb molta cura. Potser és, com explica Clares Baudelaire, fer esdevenir “les ordures” en tresor. Entre un concepte i l'altre, la meua col·lecció és un garbuix de postals-imatge de tota mena de procedència i valor. Tenen, com a única condició restrictiva, la ciutat com a tema principal, amb permís de la natura, l'art i els rostres. El seu major interès és la diversitat i l'extensió, en nombre i en abast territorial. Ha estat per mi una manera senzilla de conèixer el món del que n'aplegava les imatges tot i que mai he evitat -al contrari- el veritable viatge que m'ha permès, també, tornar a casa carregat de postals.

La col·lecció és un conglomerat de materials, aparentment idèntics, format només per postals. Quan es mira amb l'atenció exigible i a la distància necessària, es descobreix, de seguida, de fet, que la seva naturalesa, és molt diversa. Es tracta d'un nombre elevat de postals-imatges -algunes més de tres-cents vint mil, segons el darrer cens- aplegades, poc a poc, en un llarg període de més de cinquanta anys i amb la ciutat com a tema. Ocupa nombroses caixes apropiades -unes dues-cents- i una cinquantena de calaixos d'un mobiliari adequat a tal fi. En edat, són bigarrades i modernes, contemporànies, antigues i pioneres comparteixen espai i calaix. Les més noves abunden per sobre de les antigues i encara més per sobre de les pioneres, en una proporció de 82%, 16% i 2%. La de més edat és una postal-gravat de Bad Ems -datada el 1886- i la més moderna, d'ahir.

En una classificació molt succinta, també es poden considerar per tècniques -gravats, fototípies, chromolitografies, pintades a mà, fotografies impreses, offset...) o per color -blanc i negre o color- amb clar predomini del color en una proporció del 60% al 40%. La majoria són postals unitàries però no es menyspreen pas els àlbums. Les sèries són síntesis temàtiques d'un lloc o d'un moment. Així i tot, són força escasses i no superen el 7% del total. La majoria, no estan escrites. De fet, només el 32% ho està. Però són les que més m'agraden, són postals completes. Acumulen tots els adjectius, circulades, matades, enviades, escrites, seleccionades, rebudes, llegides, guardades, conservades, preuades, venudes, comprades... En altres paraules, han aconseguit els objectius pels que han estat imaginades. La majoria són de ciutats i d'arquitectura però també n'hi ha de territori i de paisatge -en minoria-, el 12%. Algunes, en canvi, són antropològiques o artístiques, imatges d'escultures o reproduccions de pintures. Són poques, no més del 5%.

Dit això, és lògic i fàcil d'entendre que **la col·lecció** contingui més informació i materials dels llocs propers a on es construeix i aplega que dels llunyans. Aquesta lògica, però, posa a prova la meua clara voluntat de que la postal sigui, precisament, instrument de coneixement obert i universal. Sovint m'interessa més una postal llunyana que una de propera -d'Angola abans que de Santander- perquè el lloc és molt més obert, rar, sorprenent, enigmàtic i significa ampliar la mirada, multiplicar l'àmbit del coneixement. El continent que més nodreix la col·lecció és Europa, gairebé el 80%. L'estat amb més postals és Espanya -el 30%-, seguit de França -el 12%- i d'Itàlia -el 8%-. La ciutat més representada és Barcelona, el 3,1% del total, seguida del Camp -entès com a ciutat- amb el 2,2% o París amb l'1,2%. Hi ha postals-imatges de 93 estats-països. No sé dir ara -i ja m'agradaria- de quantes ciutats.

La col·lecció ha estat construïda amb materials de procedències diverses i forces de la compra directa a les ciutats, als monuments o als museus visitats. En aquest sentit, sovint he vist les ciutats i les seves imatges alhora, buscant la postal referència als postalers de la pròpia ciutat. També n'he adquirit a nombrosos mercats de vell de París, Buenos Aires, Praga, Berlin, Madrid, Roma o, evidentment, Barcelona, Tarragona i especialment a Reus. Qualsevol viatge significava, d'antuvi, incrementar amb postals segures. Per això, **la col·lecció** conté -per força- el rastre dels meus itineraris. Les ciutats conegudes i visitades sense presa o varies vegades tenen una representació més abundant i solvent.

He acollit amb gust les postals enviades que una a una -cada cop menys, però- expliquen històries autònomes i són mostra dels viatges personals. Pel seu sentit unitari i llarg trajecte, postal-escrit-segell- bústia-correu-carter-bústia, acumulen sobre la seva fràgil carnadura un valor especial de peça única, irrepètible, impossible d'obtenir de qualsevol altra manera i per aquest preu.

De les donacions, continuades i cada cop més nombroses, en parlo específicament en "les col·leccions dels altres", en el camí d'aquest capítol. Avanço que tenen, per mi, el valor d'un dipòsit -de confiança i d'afecte- perquè expliquen la història aplegada i teixida amb el temps com a fil. Són sempre històries íntimes de viatges d'amics, de família o, en definitiva, de vides compartides. Em sento només notari i per això mai dilueixo les donacions directes a La Col·lecció. Resten autònomes, intactes, dipòsit temporal que pot ser diligentment retornades al seu propietari si un dia és reclamat.

1. WYLER, William. *The Collector (El Coleccionista)*. Terence Stamp, Samantha Eggar. Columbia Pictures. Great Britain-USA, 1965.

LES DECISIONS I LA TRIA

La selecció, la tria, és un acte emocionant. Sempre consisteix en escollir, en decidir les imatges que tenen dret a incorporar-se a la col·lecció i, de retruc, descartar aquelles prescindibles per qualitat o preu. És sovint un acte llarg i tens, amb petites i contínues decisions. Es fa sovint dempeus i amb una certa pressa. L'entrenament permet sincronitzar un seguit de conceptes. Interessa especialment la imatge, què representa, què és, d'on és, si està en bon estat i té un preu adequat. No és el mateix triar en un postaler entre turistes -que sempre dubten més que jo-, amb imatges només d'un lloc que remenar una barreja complexa de postals d'una capsa polsegosa al mercat. En el primer cas, la decisió s'estableix per la qualitat de la imatge i la capacitat per imaginar els nous materials incorporats ja a la col·lecció. El preu està fixat, és una dada inamovible. De fet, és una tria fàcil. Emociona molt més la segona, sobretot si les postals no estan ben seleccionades ni tenen ordre, és a dir, no estan classificades per temes, llocs ni preus. Llavors, la tria esdevé virtual, recerca i aventura. Barcelona, Pisa, Marràqueix, Eivissa, París, Cardedeu, Istanbul, Alep -una de bona-, Llivia, Barcelona... un viatge pel món sense altre bagatge que la vista a les mans en completa llibertat. És així com a mi m'agrada trobar i escollir les postals.

LES CLASSIFICACIONS

La col·lecció no és un arxiu tancat. Mai es proposa acabar ni completar, no pot tenir-les totes. L'interès en la ciutat és tan ampli que qualsevol classificació havia de prescindir de restriccions, de mesura, de nombre, de cronologia o materials. Com he dit, només he mantingut unides les donacions específiques encara que continguin materials diversos i de llocs variats. A tots els efectes, es considera un sol lot. La resta de material que arriba a la col·lecció de manera habitual des de qualsevol procedència s'aplega segons una convencional classificació geogràfica, per estats, regions, municipis i llocs. Les ciutats tenen, de manera molta clara, un subordre general autònom, alfabètic, d'Aberdeen a Zagreb. Això, només per a les ciutats que conec, les que he visitat. Fins ara, era una classificació ben simple, coneguda i assolida sense a penes límits materials, molt adequada per aplegar contínuament i fer créixer una **col·lecció** sense límit temporal. És un ordre que fa possible la recerca però no l'explicita. En aquest sentit, era ben clar, des de l'inici, que fer servir **La Col·lecció** com a font exclusiva de recerca, com a base material principal sinó única, implicava, d'antuvi, proposar una *nova classificació* que hauria de conviure -o no- amb l'anterior.

La ciutat -la condició urbana- impregna tots els conceptes de la tesi i alhora era i és eix argumental de la col·lecció. No es preveien, per tant, especials dificultats ni incoherències en aquest sentit. Al contrari. Era una proposta conseqüent i raonable que justificava fins i tot la pròpia i ingent feina de construir la col·lecció. Només calia

proposar, cercar i trobar els nous títols, els nous temes, els conceptes urbans reconeguts i reconeixibles i refer la classificació a poder ser, evitant ser en excés convencional i tòpic, provant i assajant, des de la col·lecció, una lectura de la ciutat, personal i pròpia, amb moltes imatges i espurnes d'imaginació.

ELS CAMINS

Vaig imaginar un viatge vers una ciutat ideal i abstracta, sense ubicació planimètrica ni nom. Qui l'escomet tampoc ho fa proveït de cap guia. Només té les postals de la col·lecció. El que tocava primer era decidir i assajar el medi. S'hi arribaria **des del cel, per mar, a peu** creuant **ponts** i arribant a **places** per **vísceres** o per **carrers**. Quedaven fora molts temes que m'interessaven i eren també profundament urbans. **Les ciutats, illes**, els monuments **simbòlics** o els que es fan **invisibles, la pell** de les coses, el seu **interior** o la seva **llum**. Abans de quallar en cinc camins vaig decidir qualificar cada tema, adjectivar-lo per reduir dràsticament la muntanya de postals. Els carrers serien **drets**; les postals de nit, només **americanes**; les imatges del treball, només de **les dones**; les del lleure, **massiu**. Començaven a establir-se les categories però en sortien un nombre molt considerable -segur que massa- fins arribar a 25. Calia aplegar-les amb la major coherència per establir un relat més intel·ligible i acotat. Van formar-se així **5 camins** que apleguen cinc conceptes **Vers la ciutat – A través – de l'home – de l'arquitectura i Altres urbanitats** Tots, amb la ciutat com a meta, concepte inevitable i previsible destí. Eren aquests cinc camins amb totes les cinc corresponents camins afegides una bona base -una estructura- sobre la que aplegar, ara sí, set o vuit dotzenes de postals-imatges, temàtiques però calidoscòpiques, universals i obertes que explicaven, una a una i sobretot vistes ensembles, conceptes generals de la ciutat sense nom o amb tots els noms.

Entenia, però, que calia fer un pas i quallar aquests conceptes en una sola ciutat i, a poder ser, en un sol període temporal. Si havia de ser així, aquesta ciutat no podia ser altra que Barcelona i el període el que coincidia amb el meu coneixement vital de la ciutat, ara recollit, filtrat i mirat a través de les imatges-postals. Havia de ser un període proper on la documentació fos abundosa però, alhora, prou distant per tenir marge de sorpresa i error. En qualsevol cas, havia de permetre'm superposar les postals-imatges amb les experiències viscudes i, encara, amb la palpable realitat.

Proposo, doncs, que el feixuc o alegre viatge per vint-i-cinc camins -o vint-i-cinc ciutats-, arribin tots a Barcelona, per molts llocs, però en el mateix període, per poder comprovar, com en una de les escenes més magistrals del cinema de la pel·lícula *Goodfellas* de Martin Scorsese, com es pot passar de la foscor a la llum².

2. SCORSESE, Martin.
Goodfellas (Uno de los nuestros). Robert De Niro, Ray Liotta. Warner Bros. USA, 1990

VERS LA CIUTAT

2.A

VERS LA CIUTAT

Sortim d'arreu, vers la ciutat desitjada sense nom, o amb tots els noms. El camí és obligatori. És el medi, però hi ha opcions. La decisió es pot decantar per un o altra però sap el viatger que, per assolir la urbanitat necessària, de fet, valen tots. I per això voldria provar-ne un darrera l'altre, per tenir el plaer de comparar i comprovar que, a la ciutat -no importa quina- s'hi pot arribar per molts camins. És aquesta, doncs, una classificació de medis, de maneres d'imaginar el viatge, d'escometre'l i d'arribar. Tant li fa a peu, per mar, per aire, des de la foscor a la llum o des de la representació figurada. A tots s'hi ha afegit una condició, per Orient, el Blanc, França o, millor dit, franceses -i ben bé, no és el mateix- Amèrica o americana, figurada. Són adjectius, alguns d'arrel geogràfica i d'altres qualificatius que, tots ells, fan més específic el medi i ajuden a triar el camí.

Les ciutats es miren, primer, totes a una certa distància -potser massa-, sobre-tot les postals des del cel i des del mar. Encara la ciutat hi té una forma imprecisa, indefinida. Importa més per la seva posició i condició geogràfica que per si mateixa i el seu contingut. En qualsevol cas, són completament urbans els cinc camins per arribar-hi. Potser creuen el desert i, **a peu**, començaran un camí individual. Caminaran des del Mitjà a l'Extrem Orient -són aquestes les imatges que em fascinen-, entraran a totes les ciutats per aplegar homes i dones, una a una, un a un, fins assolir convocar multituds, generacions que arribaran al cor de Tokio, de Yokohama o de Shangai.

Des del mar, les ciutats s'assemblen més que des de qualsevol altre medi. Potser les iguala l'horitzó que l'aigua estableix. El viatger i les postals busquen els ports com referència. En un viatge circular d'Istanbul a Gibraltar -anar i tornar- certifiquen que cap mar té tants ports ni tantes postals com el Blanc i que, per això, és un mar completament urbà. **Des del cel**, el viatger i el fotògraf no deixen mai de mirar la ciutat. Aquí, totes les postals són urbanes, de ciutats franceses -en un sentit estricte i alhora molt obert i general-. Ambdós, escullen aterrar a Donosti, una de les més boniques encara que, malgrat ser tan francesa, de fet no sigui França. **La nit** sembla patrimoni de les ciutats d'Amèrica. Dibuixen amb neons les vies més cèntriques, sota gratacels com muntanyes de llum que, per poder lluir amb tota la seva esplendidesa, esperen amb delit l'arribada de la millor part del dia, la nit.

De manera realista, simbòlica o interpretada, **la representació** de la ciutat figurada és força habitual. Pintures, gravats, maquetes i fotografies són recollides per postals pulcríssimes de manera, això sí, més escadussera i acotada que les vistes urbanes més habituals. **A peu, per mar, des del cel, de nit o per la representació figurada**, Nadar, Edison, Piranesi, Marco Polo o Odisseu, tots revelen uns camins urbans vers les ciutats desitjades. Tant se val si són París, New York, Roma, Ítaca o Catai. Independentment dels que hagin escollit, tots els itineraris establerts acumulen urbanitat i això, ho certifiquen notòriament les postals.



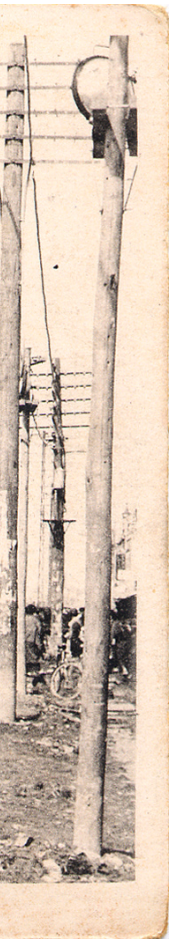
Isesakicho street, Yokokima.

町木佐勢伊 [濱横之興復]

Isesakicho street, Yokokima, Japan. Ed. Desconeut. 140 x 90 mm. R.P. 2001

A peu per Orient

Ozu no gosa mirar de fit a fit els rostres, vol captar el cos sencer. Per això, abans de res, s'agenolla, s'asseu i deixa que l'acció flueixi entorn seu. Només llavors acciona la càmera que, davant els seus ulls, a penes necessita el moviment. És així com l'espectador, atent però immòbil, percep qui s'acosta o s'allunya, qui es creua o qui es deté. Els camps semblen més grans, els camins més amples, les ciutats més llunyanes, el cel infinit, els films d'Ozu mostren, des de la latent quietud, el perenne moviment³. Només el caminant pot mesurar, amb el seu pas, la terra i trobar el veritable sentit etern del temps. En el passat, el món sencer es va reconèixer, viure i abastar **a peu**. Els viatgers, els mercaders i els exèrcits van començar a caminar, segurament, en direcció cap **a Orient**. Ara, sovint, caminar és només un esport, un acte saludable però la capacitat d'estar dret i desplaçar-se, primer a peu, després amb artefactes capaços de major velocitat, ha marcat, més que cap altra cosa, el ritme global de la civilitat.



L'home africà creua el mar i comença a caminar pels deserts plans, infinits com oceans, fins arribar a terres fèrtils, generoses, amb aigua dolça, on es fa fàcil aturar-se, alimentar-se i començar a construir ciutats. Pel camí aclareix el color de la pell, estira els cabells, cada cop més lacs. Minven els ulls, que es fan més penetrants. Mentrestant, desenvolupa enginy i intel·ligència i organitza la convivència. Superada la tribu, inventa imperis i estats. Ahora, és a Orient que els homes hi han construït totes les cosmogonies i situat el bressol del món, el paradís terrenal. Això és senyal de civilització i urbanitat. No en va, és a Orient on l'home construeix les primeres ciutats.

Les ciutats hi abunden. Són grans en mesura però de gra petit. Només els palaus i els temples destaquen, sovint de manera exagerada, en significat, posició i construcció material. La resta és la ciutat dels homes que cal conèixer i recórrer, sempre a peu. La seva estructura i forma són tant particulars que només el viatger avesat es pot moure airós pel suposat i efectiu laberint. És la que Pierre Loti⁴, instal·lat a Istanbul des d'on comença i conclou els seus continuats viatges, descobreix i relata en les seues escrits. A Orient. Com Loti, cal mirar de fit a fit els rostres, intensa però delicadament. Hi descobrirem, ben segur, la vida completa que fa jugar alhora tots els sentits i sentiments.

Les postals mostren l'home sol als deserts ardents de l'Índia o als fràgils Hutongs de Beijing. En parella als ponts de Kyoto. De tres en tres davant els cartells-diari de Xina -a Dunhuang- tan explícits com els murs dels temples hinduistes de Singapur o els de les mesquites de Mazar i Sharif a l'Afganistan. Tots els personatges estan dempeus i d'esquena, en posició de repòs i actitud de lectura o conversa, prèvia al moviment. Les imatges japoneses de Tokyo, Kyoto, Kobe o Yokohama tenen també nombrosos personatges però sempre en un marc d'arquitectura o natura que els explica i els acull. Estan disposats de cara a la imatge, i només algú, en primer terme, mira obertament la càmera. D'altres, són intermediaris, centren la mirada i sovint han estat acolorits finament. Les figures de fons, disseminades, estableixen, la perspectiva forçada i la profunditat de l'acció. Són aquestes les postals que em fascinen. Expliquen les primeres postals del Japó⁵ com una refinadíssima mostra d'un material tècnic i artísticament valuós. La font de Calcuta o l'escena de carrer al vell Shanghai posen, per contra, els personatges en primer terme i en valoren posició, indumentària, actitud i acció.

Les postals europees es fixen sovint en la ciutat com objecte, contenidor de la vida dels homes. Per això, la mostren gairebé sempre buida o en plans molt generals. Està més pendent dels monuments i dels espais públics que de l'home urbà. Les d'Orient difereixen força. Els hi resulta inevitable contraposar vida i urbanitat i abaixen el punt de vista -com Ozu- i apropen la mirada al ciutadà actor per poder veure, alhora, home i ciutat.

3. OZU, Yasujiro. *Tôkyô nonogatori (Contes de Tokio)*. Chishu Ryu, Chiyeiko Higashiyama. Shochiku. Japón, 1953

4. LAFFONT, Robert. *Pierre Loti-Voyages (1872-1913)*. Ed. Robert Laffont. París, 1991. *Pierre Loti Viajes*. Editorial Planeta. Tomo 1: Barcelona, 1957; Tomo 2: Barcelona, 1958

5. NISHIMURA, Anne; RIMER, J. Thomas; BROWN, Kendall H. *Art of the Japanese postcard*. The Leonard A. Lauder Collection at the museum of Fine Arts, Boston. N.F.A. Publications. Boston, 2004



1.



2.



3.



4.



9.



10.



11.



12.

1. Dans les Sables d'Adeikalapuram 2. Beijing Hutong 3. The seta bridge 4. Dunhuang, journaux affichés. Chine 5. Afghanistan. Mosquée bleue de Mazar-i-Charif 6. The Mariamman Temple, Singapore 7. Sense titol 8. Temple, Kameido, Tokyo 9. Tonkin. Hanoï, Petit Marché devant une Pagode 10. Mimeguri (Shrine) Muhojima, Takyô, Japan 11. Sangai. Sur le Bund (promenade) 12. Aoimatsuri at Kyoto 13. Main Street, Jaipur 14. Shinkaichi Theatre Street Kobe 15. Drinking Fountain, Calcuta 16. Street Scene, old Shanghai



5.



6.



7.



8.



13.



14.



15.



16.



Constantinople - Mosquée de Sultan Ahmed et de Ste Sophie.

Constantinople. Mosquée de Sultan Ahmed et de Ste. Sophie. Ed. MB. 135 x85 mm. T.H. 2011



Des del mar blanc

Devastada Troia, comença alhora la fortuna de Bizanci i el viatge d'Odisseu en el llarg camí de retorn a Ítaca. En efecte, Istanbul - Constantinoble - Bizanci, situada en la mateixa posició que la ciutat aquea però a l'altra riba i a l'altre estret, va heretar totes les seves condicions de privilegi. És a dir, la ciutat és pont entre dos móns, Orient i Occident, porta de dos continents i port de dos mars, el Negre i el Blanc. És per això que el nostre viatge circular, encara més que el d'Ulisses, no pot més que partir i tornar a Istanbul, la ciutat que ningú ha descrit amb tanta força com Orhan Pamuk⁶. En un periple complet pel mar que té, almenys, una desena de noms -Egeu, Jònic, de Creta, Adriàtic, Tirrè, de Ligúria, d'Alboran, Petit Sirte, Gran Sirte i de Màrmara-, el viatge ha de passar per divuit ports i pot durar el que es vulgui. Potser tota una vida. Per això és un viatge circular.

Cap mar com el Blanc ha estat solcat tantes vegades i cabotat tan sovint de port a port. Abans era camí de comerç, de guerra, de treball o d'exili i la ciutat i el port, punt de partida i de destí. Ara, és també camí de coneixement i lleure, individual i col·lectiu. A *E la nave va*, Federico Fellini⁷, en una història marítima adriàtica, explica els dobles sentits d'un viatge per mar. Lleure opcional per uns, camí d'exili obligat pels altres però tots comparteixen, només temporalment i de manera obligada, vaixell i destí.

Des del mar Blanc, totes les ciutats tenen una certa semblança. Segurament, les iguala la línia -aquí sempre evident- de l'horitzó i la planura infinita de l'aigua, sempre senyora de la imatge i sempre en primer pla. De fet, la terra i la ciutat s'empeteixen entre la massa del mar i la del cel. Efectivament, els perfils de les muntanyes, les bocanes, els fars i els minarets o els campanars, des de certa distància, tenen tots grans similituds. A l'avançar cap a port, les diferències es fan més evidents. Les llums reflecteixen diferents cada costa i els murs de cada ciutat tenen rostre propi. Els mariners avesats saben diferenciar els ports per l'olor de la seva aigua i el dels fruits dels seus mercats. Els Vesubi i l'Etna són inconfusibles. Nàpols o Catània, tant com Tànger o Gènova, s'identifiquen per la seva posició arrapada al poderós paisatge. Salònica o Malta, reconeixibles per les seves fortificacions. Qui pot confondre Gibraltar amb Venècia? Només qui no pot ni mirar ni sentir.

D'altra part, potser perquè el fotògraf necessita de l'estabilitat del trípod i la terra ferma o perquè els viatgers per mar envien poques postals -pel que sigui-, n'he trobat menys de les esperades que expliquin la ciutat des del mar. En qualsevol cas, les ciutats sempre esperen immòbils, aparents i estables. Sovint, només les llums que fan tentines les delaten. Generoses, acullen sempre al viatger assedegat de vida intensa, que busca de fruita fresca, sexe o un bon llit. Ni tan sols tenen recança d'oferir al turista furtiu, escadusser de temps i referències, l'ofrena, al menys, d'una imatge-postal. Així, mica a mica, port a port, el mariner-viatger o turista fugisser- podrà comprovar que cap mar té tants ports i postals com el Blanc i, per això, és un mar intensament urbà.

6. PAMUK, Orhan. *Istanbul: Hatıralar Ve Şehir*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Istanbul, 2003. *Istanbul ciutat i records*. Edicions Bromera. Alzira 2007

7. FELLINI, Federico. *E la nave va (Y la nave va)*. Freddie Jones, Barbara Lefford. Radio Televisione Italiana RAI-Vides Produzione-SIM Milano. Italia, 1983



9.



8.



10.



7.



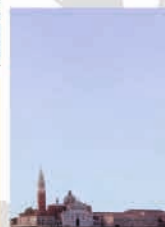
12.



11.



13.



15.



6.



1. Estambul 2. Jaffa. Hafen. La rade. Landing place 3. Alexandrie 4. Souvenir de Crète. Tà Xavià. La Canée 5. Tripoli. Veduta dal mare 6. The city of Valletta overlooking the Grand Harbour. Malta 7. Alger. Le Port et les Boulevards 8. Tanger. Vista desde la Bahía 9. Gibraltar. Rock from the Bay 10. Palma de Mallorca. Vista Parcial 11. Menton. Le port 12. Genova. Panorama del mare 13. Napoli. Il Vesuvio da Mare 14. Catania. Il porto, sullo afondo l'Etna 15. Punta della Dogana 16. Trieste. Miramar 17. Salonique



16.



1.



17.



14.



4.



2.



5.



3.



San Sebastián. Vista aérea. Éditions Manipel, San Sebastián. 150 x 105 mm. C.M. 2005



Des del cel, les ciutats franceses

Gaspar Félix Tournachon, Nadar, va fer la primera fotografia de París des d'un globus⁸. Des de llavors, la fascinació per enlairar-se, mirar la ciutat des de dalt i fer-ne imatges, no ha parat de créixer. N'han tret gran benefici la postal i la ciutat. A la Gran Guerra, alemanys i francesos miren des del cel les ciutats franceses -per atacar-les els pilots alemanys, per documentar-ne les destrosses els fotògrafs francesos pagats per Albert Kahn-. A la guerra d'Espanya, són italians i alemanys els que volen, miren, fotografien i tiren les bombes. A la Segona Guerra, ja ho fan tots. Ara són els satèl·lits que miren, veuen i vénen mirades. Sota el nom de *Goggle Earth*, el món es fa, alhora, gran i petit.

Les postals aèries m'agraden. N'he aconseguit moltes, de tota mena i de tot arreu. Però, per això, he proposat que aquest capítol ens permeti tornar als orígens i restringir les imatges només a les ciutats franceses. No com fa Yaan Arthus Bertrand⁹, per cercar-ne les rareses, sinó per documentar-ne i admirar-ne les seves reiterades virtuts. He disposat un viatge imaginari que s'inicia inevitablement de París, en vol rasant, mirant la Cité de fit a fit. Tot seguit, sobrevola Grenoble, Pont Saint Esprit, Montpel·lier, Cotonou, Beyrouth, Le Havre, Lyon, Montecarlo, Genèva, Bayonne, Rennes, Dakar, Arles, Carcassonne, Besançon i Toulouse, ciutats que la postal mira cada cop des de major distància, guanyant dimensió però perdent detall. Tornarem a París, amb el Concorde albirant de nou la Torre Eiffel.

El vol ens permetrà comprovar com, des del cel, les ciutats franceses són una lliçó de compacitat, de delicada coherència entre perifèria i centre, entre teixit i monument. Veurem clarament com bulevards i esplanades, completament plantades, s'esfilagarsen fins a desdibuixar-se en el paisatge. Com les ciutats astutes i coquetes, es recolzen en els rius, els festegen i els pontegen. En definitiva, provarem d'admirar, entendre i aprendre del seu altíssim grau d'urbanitat.

Donosti - Sant Sebastià - Saint Sebastien, bastida sobre un paisatge aclaparador i arcàdic, amb els seus teixits perfectes d'illes mitjanes i places regulars, governades per esglésies singulars i enfilades -les velles amb les noves-, els bulevards plantats amb ordre, els ponts luxosos com de París, exposant al mar i al riu les façanes més pulcres i nobles, és, ben segur, una de les millors **ciutats franceses, des del cel**. S'evidencia abastament.

8. NADAR, Felix (Gaspard-Felix Tournachon 1820-1910). *Mémoires du Géant. À terre et en l'air*. Galerie d'Orléans, Palais Royal. Ed. E. Dentu. París, 1863

9. ARTHUS-BERTRAND, Yaan. *La terre vue du ciel*. Éditions La Martinière. París, 1999



1.



2.



3.



7.



8.



14.



13.



1. Paris par Air France 2. Grenoble (Isère) Vue panoramique aérienne. Au fond, Tour de l'Exposition-Place Verdun et la Préfecture 3. Pont Saint Esprit (Gard) Vue générale aérienne 4. Montpellier. Vue aérienne 5. République Populaire du Bénin Cotonou et la place de l'Etoile Rouge au centre 6. Beyrouth. Vue aérienne 7. Le Havre (Seine-Maritime) Vue générale 8. Principaute de Monaco. Vue panoramique sur le rocher et Monte-Carlo 9. Bayonne (Basses-Pyrénées) Vue générale et le confluent de l'Adour et de la Nive 10. Lyon. La Presqu'île : à droite, le Rhône 11. Rennes (Ille-et-Vilaine) vu d'avion 12. République du Sénégal. Dakar. Vue aérienne 13. Arles. Vue aérienne 14. Vue Aérienne 15. Carcassonne. Vue aérienne de la Cité 16. Besançon. Vue aérienne. La Boucle du Doubs 17. Toulouse (Haute-Garonne) Vue générale prise par avion. 18. 1969. Le Concorde.



The flatiron, 1904. Foto: Edward Steichen (1879-1973). Ed. The Metropolitan Museum of Art. Alfred Stieglitz Collection (1933 33:43:39). 152 x 108 mm. R.P. 2001

La nit americana

El 18 d'octubre de 1931 es van apagar les llums de moltes ciutats americanes. De fet, mentre unes s'apagaven, les altres s'encenien. Havia mort "l'inventor de la llum". Sembla talment com si Thomas Alva Edison -americà de pares europeus- pensés només en la ciutat americana, obstinada en diferenciar-se de les velles ciutats d'Europa, quan va fer-li donació del seu millor invent, per vèncer la foscor, el miracle de la llum. La nit arriba puntual. Primer, sempre a Recife. Després i alhora, a Sao Paulo i a Terranova, a Lima i a New York, a Denver i a la remota illa de Pasqua. Força més tard -al cap de vuit hores-, es fa fosc a Anchorage. Sud i Nord d'Amèrica, amb tantes diferències però als mateixos meridians, veuen alhora el capvespre i l'alba. La postal vol explicar aquesta evidència i el moviment, el ritme inqüestionable, imparable de nit a dia i a nit.

Efectivament, només la ciutat moderna, feta de vidre i de ferro, amb carrers drets -sovint infinits-, amb ponts que estel·len la superfície aquosa que salven, plena de gratacels de tota forma i mesura competint en alçada i claror, ha construït amb la llum la seva més rutilant i insòlita imatge. Les ciutats europees estaven ja gairebé totes fetes. La llum d'artifici hi arriba molt -massa- tard. És, per força, una llum només reflectida en la pell -sovint escorça dura-, sempre enyorança de la llum diürna i més feble, estable i puntual. Al contrari, les ciutats americanes tenen clar que, per poder créixer en extensió i en alçada de manera imparable, han de comptar amb l'ajuda del miraculós artifici de la llum.

Encapçala una imatge-postal de la fotografia d'Edward Steichen "The flatiron 1904". No podia ser d'altra manera. No és la primera del gratacels però sí la primera de nit. La claror feble del capvespre hivernal insinua el perfil de l'edifici i el carrer, mullat, s'il·lumina només puntualment. És la imatge més primigènia, sense finestrals translúcids ni neons. Sembla europea. És ben diferent de la primera de la sèrie "Times Square after dark". On els anuncis i els vehicles hi construeixen una nova forma urbana, només amb nit i llum. Chicago, Los Àngeles i San Francisco revelen, clarament, la seva condició de ciutats de trama, amb carrers que s'il·luminen i són imatge urbana, com rutilants vísceres, sobretot de nit. A New York o a Chicago, els nous edificis són espases lluminoses que s'enlairen tant com poden per ferir la foscor i guanyar el cel.

Els cartells i senyals, fets amb neons, cal·ligrafien amb paraules i símbols la nit de Buenos Aires, Las Vegas o New York. Tan diferents però tan semblants, les imatges de Los Àngeles als anys 30 a les de Niagara. Una és un mantell de quadres lluminosos, l'altre un pou de llum aquós. A Río, la natura amb les seves formes opulentes continua sent mestressa de la nit i l'alba, també a Colorado. Mentrestant, a New York es revela la increïble condició de transparència de les seves *montanyes desencantades* -gratacels-, en paraules de Manfredo Tafuri¹⁰. A Chicago, des de qualsevol finestra de l'Allerton Hotel es pot comprovar la màgica rutina: la ciutat americana il·luminada que el sol inevitablement apaga. Només, fins que arriba la nit.

La nit americana¹¹ és també una deliciosa ficció, una pel·lícula de François Truffaut de la que aquest text empara el nom. És una història de cine dins el cine, una barreja de realitat i ficció on el sistema de rodatge en "nit americana" tot i ser completament de dia pot simular la nit. *Blade Runner* és un conte moral, una referència cinèfila inevitable. Ens parla de la condició humana i els seus codis nous i vells, que la perenne nit de Los Àngeles futura, exagera. Ambdues expliquen que les ciutats, com els homes, de nit, inventen, mostren, amaguen relats que només el dia revela ficció. En qualsevol cas, ja no podem associar els moments vitals i actius només al dia ni el repòs obligat a la nit. L'invent d'Edison ha omplert d'estels les ciutats de la terra, hi ha permès una vida contínua, perenne, on sovint, la millor part del dia és la nit.

10. La montaña desencantada. Text inclòs en CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco; MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo. *La città americana. Da la guerra civile al New Deal*. Casa Editrice Gius-Laterza&figli. Spa-Roma-Bari, 1973.
La ciudad americana. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975

11. TRUFFAUT, François. La nuit américaine (La noche americana). Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Léaud. Les Films du Carrosse. France, 1973

1. New York City. Glittering Times Square after dark 2. Fisherman's Wharf at Night, San Francisco 3. Sunset at Los Angeles International Airport 4. Twilight view Mid-Manhattan Skyline 5. View from John Hancock Building 6. Greater Los Angeles. Griffith park observatory and Planetarium at night. Los Angeles California. 7. San Francisco at Night 8. The Great White way. New York City 9. Theatrical District at night. Houston. Texas 10. The Tribune Tower Building, by night. Chicago 11. Boston 12. Sao Paulo. Brasil. Panorama a noite 13. Michigan Avenue North from River by Night. Chicago 14. Lavalle, la calle de los cinematógrafos. Buenos Aires. Argentine Republic 15. Greetings from Downtown Las Vegas 16. Times Square. New York City 17. Lights of Los Angeles and other cities as seen from the Mount Wilson hotel. Mount Wilson. California 18. Niagara Falls illuminated at night. Canada 19. Rio Janeiro 20. Lower Manhattan Skyline 21. Empire State Building at night. New York City 22. Main Street at nighttime. Telluride. Colorado 23. Times Square at night. New York City 24. Mazda Fairyland. Chicago's. Magnificent Mile. Allerton Hotel



1.



4.



5.



6.



9.



10.



11.



12.



17.



18.



22.



23.



2.



3.



7.



8.



13.



14.



15.



16.



19.



20.



21.



24.



The London Underground. Designed by Paul E. Garbutt. Ed. Fisa, Great Britain, London. 148 x 104 mm. J.G. 2004.



12. GARLAND, Ken. *Mr. Beck's Underground Map*. Capital Transport Publishing. London, 1994. La postal de portada reproduïx la planta de la xarxa de metro de Londres ampliada redibuixada per Paul Garbut el 1970, sobre la base inicial de Henry Beck de 1931.

13. "(...) I més cap a ponent, a la part alta del riu, l'indret de la monstruosa ciutat encara es destacava amenaçadorament en el cel, una foscor que covava la llum del sol, una llòbrega lluminositat sota les estrelles... -I aquest -digué Marlow de sobte- ha estat també un dels paratges més obscurs de la terra". CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness* 1899. Ed. Blackwood's Magazine. London, 1902. *El cor de les tenebres*. Edicions 62. Barcelona, 1989

Des de la representació figurada

Aquest és un capítol de poques peces, difícil de fer i de fer créixer. Les imatges que hi ha, però, són per a mi de gran estima. Com els originals que re-produïxen, són restringides. Per trobar-les, cal separar-les de la ingent quantitat d'altres imatges de pintura i d'escultura que les amaguen. No les busqueu als postalers del carrer. Es protegeixen del sol i de les mans indecises i esperen a les botigues dels museus, pulcres i cares. Són pintures, dibuixos, mosaics, marqueteries, maquetes i projectes que representen la ciutat sencera. O potser només un fragment. En són símbol o la interpreten. Les anomenaré **representacions** i podran ser **realistes**, **simbòliques** o **interpretades**. Tres maneres de mostrar la ciutat que coexisteixen en el temps, entrecruades. És per això que algunes postals participen de més d'una i es resisteixen a ser classificades unívocament.

La representació **realista** és la més clara. Aplega des del mosaic de la Jerusalem emmurallada fins la maqueta precisa, exacta, a escala, del port de Rotterdam. La reproducció de fragments o de la ciutat completa, per poder-la abastar i conèixer, ha estat obsessió imparable dels homes. Ara, amb satèl·lits i vistes mòbils, gairebé ho hem aconseguit del tot amb un excessiu, però només virtual, realisme. De ben segur, les pròpies postals, en el seu sentit de calidoscopi d'imatges, també hi han contribuït.

La representació **simbòlica** és més subtil i matisada. Segurament és anterior al realisme, obligada per la precarietat figurativa i per la necessària síntesi. Entre la imatge del Síndic de Siena, amb els símbols de la Ciutat a les mans i la de Greifswald, la ciutat natal de Caspar David Friedrich esdevingué perfil i ombra, sustentada per la mà verda del paisatge, hi ha només la mateixa lleugera diferència que entre l'estricta simbologia medieval i la romàntica, refinada i suggerent.

Potser la categoria de representació més propera al meu interès i ofici és la de la ciutat **interpretada**. Mostra imatges interessades en explicar només algun tema de la ciutat complexa. Traces, taques i línies sintetitzen, absteuen el que és indispensable per ser entesa, projectada i utilitzada. Hi pesa per igual el grafisme i el concepte. Els dibuixos de Monet de l'estació de Rouen o el carrer de Giacometti en són un bon exemple. Fan el contrari que els cartògrafs de Borges que, en els seus plànols impossibles, volen reproduir el món sense perdre detall.

El plànol de Londres de Henry Charles Beck¹² és l'esplèndid resultat d'entendre, només com una síntesi de circuits elèctrics -Beck era enginyer elèctric alhora que grafista- l'estructura concreta però invisible del Subway System. L'ús dels colors, un per cada línia/circuit, i el riu com única referència fan que la representació de la xarxa del primer metro del món esdevingués la més clara, novedosa i atractiva, arreu copiada sense escrúpols. Encara a Londres i en el més intens i sintètic simbolisme -el literari-, no puc acabar sinó amb la imatge de la ciutat que Joseph Conrad posa en boca de Marlow sortint en vaixell pel riu a mar obert, camí del cor de les tenebres¹³.



1.



2.



6.



7.



8.



12.



13.



14.



15.



19.



20.



21.

1. G. P. Pannini (1691-1765). Galerie de vues de la Rome Antique. 1759 2. The Holy City of Jerusalem. Part of the Madaba mosaic map (6th century). 3. Lucca. Museo Nazionale. Veduta di Lucca. Tarsia in legno di Cristofano Canozzi da Lendinara 4. Museu Calouste Gulbenkian. A Ilha de S. Giorgio Maggiore. F. Guardi 5. Vittore Carpaccio. Venezia, 1465 circa. Miracolo della reliquia della Santa Croce 6. Toledo. Museo del Greco. Vista y plano de Toledo 7. Napoli. Museo Nazionale S. Martino. La Tavola Strozzi, XV Sec. 8. Rotterdam. Holland. Havodam 9. Antonio Canal, zv. Canaletto. Pohled na Londýn s Temzí. (1746-1747) 10. Artist Concept of NASA's John F. Kennedy Space Center, Cape Kennedy and neighboring cities 11. Medellín. Contemporánea 12. London 13. Santa Justa y Santa Rufina. Bartolomé Esteban Murillo 14. Scuola del Riccio (XVII sec.). Veduta di Siena 15. Lille. Musée des Beaux Arts. Claude Monet (1840-1926) Le Parlement de



3.



4.



5.



9.



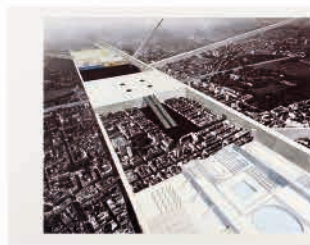
10.



11.



16.



17.



18.



22.



23.



24.



25.

Londres, ciel orageux **16**. Metropolis **17**. Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoé Zenghelis. Exodus or the voluntary prisoners of architecture **18**. Caspar David Friedrich (1774-1840). Wiesen bei Greifswald, um 1822 **19**. City Maps of Olde England. London **20**. Kaart van Amsterdam 1689. Anoniem **21**. Plan of the catacombs of S. Callistus **22**. Claude Monet. La Gare Saint-Lazare. 1877 **23**. Sven Erixson 1899-1970. Kärlek vid Hissbron. 1931 **24**. Alberto Giacometti (1901-1966). La rue, 1952 **25**. Rue Montorgueil decked out with flags. Claude Monet.

A TRAVÉS DE LA CIUTAT

2.B

A TRAVÉS DE LA CIUTAT

Els cinc episodis de la ciutat direccional -que a partir d'ara anomenaré fragments-, de fet, són cinc maneres de travessar-la i conèixer-la. Són cinc temes molt generals en els que interessar-se i fixar-se a l'hora de mirar-la i entendre-la des de dins. El carrer és l'estructura, el fil del teixit, vena o artèria, el vas del sistema que conté i vehicula tots els fluids urbans. La plaça és el node, porta, creuament de vasos. També és el buit al teixit i l'espai urbà per excel·lència, seu de les activitats i els ritus col·lectius. Les vísceres són les urbanitats soterrades, cada cop més intenses i necessàries. Contenen els conductes dels serveis urbans permetent la mobilitat de tota mena de fluxos. Els ponts són senyal d'urbanitat assolida, barrera superada i materialització de lligam. Els espais que no tenen assignada una urbanitat definida són més lliures que els altres però estan obligats a acceptar i proposar canvis i mutacions.

Començar per **les vísceres** sembla compromès però necessari per fer notar la vinculació del subsòl -organisme intern, no visible- a la condició de ciutat i complexitat urbana. L'adjectiu **lluminós** que s'hi associa només vol magnificar el valor de la víscera, més vitalitzadora que qualsevol altra estructura o element. Explica que a les ciutats més industrioses i intenses, la urbanitat s'ha enquistat i desenvolupat soterrada, fent-hi ferides cada cop més actives, més lluminoses, més vitals.

Aquí, **la plaça** es diu **gran**, major, principal tot i que, sovint, és l'única d'un lloc ben petit. Confirma així la condició d'espai que condensa la vida col·lectiva. L'elogi al **carrer** -al **dret**, concretament- conté un reconeixement a la idea de traçat, a la de geometria i urbanitat material afegida. Posa en valor i equipara el drets d'alineació i de rasant.

Els ponts són **oportuns** sempre, però uns més que altres. Oportunitat vol dir, aquí, intenció urbana, capacitat d'encert en la posició i en l'eficàcia assolida.

Les urbanitats altres, sobretot si són **provisionals**, expliquen les capacitats dels llocs per mutar i encabir nous usos amb mínims canvis de forma. Parlem de l'habitabilitat urbana mínima, de reversibilitat i latència, de temporalitat.

Aquests cinc temes urbans de ciutat material construïda no engloben ni exclouen tots els altres. En si mateixos, però, i qualificats amb els adjectius adherits que els fan més específics, permeten -i aquest era l'objectiu del treball- aplegar un frís d'imatges-postals, prou ampli com per poder il·lustrar abastament la urbanitat, les seves regles i estimar-ne -aquí hi ha molt dels meus gustos i interessos personals- algunes fites d'interès perenne i veritable valor en el camí que travessa la ciutat construïda per fer-ne cinc relats dels seus elements, fragments i episodis. Tots, intensament urbans.



Vestibule of the metro station Komsomolskaya-Koltsevaya (in the circular line), 1952. Ed. No consta. 150 x 105 mm. Don. A.S. 2008



Vísceres lluminoses

Els herois d'Andrew Wadja¹⁴ fugint per les clavegueres de Varsòvia busquen obstinadament la llibertat. És la mort qui els espera. A les entranyes de la terra, gairebé totes les civilitzacions hi han situat l'infern i la mort, alhora. L'home s'hi ha endinsat sempre buscant-hi protecció, minerals i, sobretot, aigua. L'ha trobada en deus i fonts, l'ha conduïda, l'ha transportada en mines i l'ha conservada -a l'Índia seca, a Aden o a Istanbul, o a Cáceres- en insòlits aljubs. El més freqüent és que hi enterri el seu cos en terres que tot seguit esdevindran sacres. Les catacumbes i els ossaris de París, Palerm o Roma esdevenen tètrics llocs de culte, imframóns que, sorprenentment, tenen força postals.

Fins fa ben poc, a mitjans del s. XIX, la ciutat no creuà el subsòl de manera general amb les grans clavegueres. Les de París són visitades per l'emperador i orgullosament divulgades en tota mena de publicacions. Postals fins i tot. Però és el transport a les grans ciutats d'Europa el que posa definitivament llum a la tenebra i fa baixar, massivament, la població a les entranyes de la terra, a estacions subterrànies i tubs, com mines, oberts al subsòl. Allí, un transport específic, només per a persones, es mou lliurement, expedit, ràpid i sense obstacles incrementant la mobilitat d'inqüestionable manera. Londres, la primera, el 1863 i tot seguit París, Viena, Berlín alhora que les ciutats americanes opten, a ulls clucs, pel que anomenen *underground*, *tube*, *subway*, *métropolitain* o *metro*. És així com el subsòl de la ciutat passa de tenebra a galàxia¹⁵, a contenidor sorprenent d'una urbanitat intensa i nova que fa esdevenir la ciutat en metròpoli.

Tenen poques postals les vísceres. Les que hi ha, però, expliquen bé complexitat, urbanitat, modernitat i mesura. Les de New York -que comparteixo amb Walker Evans-, el metro i el Hudson són més diagrames que imatges. Conscients de la dificultat d'entendre les vísceres urbanes, disseccionen la imatge amb tanta claredat i de tal manera com per dir-nos que només New York, que té vísceres d'atleta, és valenta i moderna. Pot i vol ensenyar-les. En efecte, el metro, el *tube*, enterrat, aeri, en túnel o sobre ponts, hi ha construït la xarxa més eficaç i extensa però alhora tan austera que Brian de Palma¹⁶ hi situa les escenes més angoixants dels seus films. París, més selectiu, seguint el camí obert per Hèctor Guimard¹⁷, diferencia i baixa el luxe a l'estació del Louvre, on les reproduccions i les dones glamuroses fan esdevenir l'andana en la porta del museu. Escena ben diferent a la de Toronto, que evidencia només el confort, natural i comú del seu metro.

Les estacions esdevenen llocs neuràlgics, preuats pel comerç. Obligades pel clima, algunes ciutats estenen carrers i places i fan esdevenir el centre de la ciutat subterrània, víscera rutilant. Toronto, Montreal i Stockholm en són els millors exemples. Però, per voluntat i ideologia, enlloc com a les ciutats soviètiques. El metro va esdevenir un espai de sorprenent confort i luxe. En efecte, el metro de Moscou -encara avui el primer del món en viatgers- fou projectat del 1935 al 1958 com una xarxa radial i circular alhora, amb poques estacions -molt separades però amb molta velocitat- i, sobretot, amb un inesperat però especialment voluntari sentit espacial i material del luxe. Eclèctic i amb una iconografia quasi religiosa, sumptuoses làmpades de palau il·luminen nombroses vidrieres, escultures i els millors i més polits marbres. Espais, d'altra part, projectats i executats amb gran rigor i eficàcia que han servit de model a altres ciutats soviètiques. Així, Kiev, Minsk, Sant Petersburg, Novosibirsk, Jàrkov i tantes altres, tenen un sistema de transport que ha suportat, amb eficàcia, les darreres carències. És, potser, la més valuosa herència del superat sistema.

14. WADJA, Andrzej. *Kanal*. Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Wienczyslaw Glinski. Zespół Filmowy. Polska, 1957

15. PARCERISA BUNDO, Josep; RUBERT DE VENTÓS, Maria. *Galàxies Metropolitanes*. Edicions UPC. Barcelona, 2001

16. DE PALMA, Brian. *Dressed to kill (Vestida para matar)*. Michael Caine, Angie Dickinson. MGM. USA, 1980

17. RHEIMS, Maurice; FERRE, Felipe; WOLF, Robert Erich. *Hector Guimard*. Ed. Harry N Abrams. New York, 1988



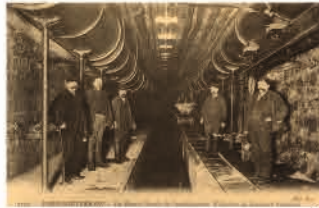
1.



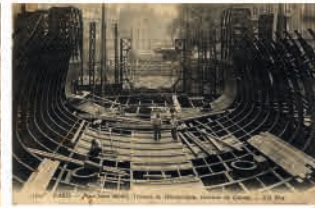
2.



8.



6.



7.



10.



11.



12.



16.



17.



3.



4.



5.



9.



13.



14.



15.



18.

1. Aden. The tanks No 48 **2.** Cáceres. Palacio de las Veletas. Aljibe árabe **3.** Roma. Ossario nel Convento del Cappuccini (XVII secolo) **3a** cappella **4.** Saluti da Palermo. Ex Convento del Cappuccini. La catacombe **5.** New York **6.** Paris-Souterrain. Les Egouts, Service de l'assainissement. Collecteur du Boulevard Sébastopol **7.** Paris. Place Saint-Michel, Travaux du Métropolitain, Intérieur du Caisson. **8.** Hudson and Manhattan Tube. New York City **9.** Hudson River Tunnel Curve. New York. **10.** City Hall. Subway Station. New York **11.** Un musée dans le métro de PARIS : les nouveaux aménagements de la station « Louvre » **12.** Interior of Train, Canada's First Subway, Toronto, Canada **13.** Antwerpen Kleine tunnel. Rollende trap **14.** Tashkent. The Metro. Lenin Square Metro station **15.** Tretyakovskaya **16.** Stockolm. Hötorgscity. Sergels Torg **17.** Montreal, Quebec. Le Complexe Desjardins est a Montréal **18.** Prestige, Paris



Piazza, 1947-48. Alberto Giacometti (1901-66).

Foto: David Heald. Ed. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. 158 x 110 mm. R.P. 2009



Les grans places

Primer, les places eren només els encreuaments dels camins o els atris dels temples. A Grècia, són àgores; a Roma, fòrums sacres i alhora profans. Algunes, són centres de compàs de geometries precises que semblen voler tensar -com en una teranyina- les vies del món. D'altres, són com estels. De vegades, les places han estat tallades a la ciutat carnosa. Tant se val que siguin mercats, portes o centres, apleguen el govern, el comerç, la festa, el culte i condensen la millor vida urbana. Les que més m'agraden són les de formes clares però no massa perfectes, amb figures que no han estat produïdes d'un sol projecte, d'una sola decisió o un sol home i, sempre, admeten -i volen- els canvis.

De la festa a la feina, de la guerra a la pau, de la nit al dia, la història del món, de la ciutat, de cada casa ha deixat a la plaça empremtes indelebles i encara, malgrat tot, continua esperant l'edifici més noble o més nou, la glòria del ciutadà il·lustre, la propera festa. Mentrestant, però, admira als viatgers fogaços. Qui està a la plaça, nota que es troba al lloc urbà transcendent. Els seus arbres i porxos -n'hi ha sovint- ombregen a qui s'hi atura una estona. És creuada en totes direccions, per tothom, i a tota hora. A cada cantonada -i en té moltes-, els aparadors reflecteixen les darreres novetats de New York, París o la Xina i, alhora, l'esguard atent de qui hi queda amb algú cada tarda o capvespre i, l'espera, neguitós o entretingut.

Anomenades *circus, grande, main, major, mayor, mercadal, plaza de armas, square o zócalo*, les grandes places d'Arlon, Bossòst, Ciudad Rodrigo, Chihuahua, Ghardaia, Hartenstein, Itéa, Linz, Mons, Nový Bydžov, Poperinghe, Orihuela del Tremedal, San Antonio, Sassenage, Saint-Laurent du Pont, Saint-Symphorien, Saint Quentin, Tourcoing, Veracruz, Ypres o Zsolna, no tenen nom propi perquè, de cada ciutat, són **"la place"**. Com Maria Rubert diu -i escriu- *No square, no city*¹⁸, "(...) escenaris que són de la vida urbana", tenen bones imatges i moltes postals. Potser ara, totes les places on s'hi escriu la història del món perdran també el seu nom propi. Tant se val es diguin Bastille, Catalunya, Tian'anmen o El Tahir. Es diran, per voluntat i dret propi, La Plaça del Poble. I res més.

Potser només la ciutat que té més places que carrers, que ponts, que palaus o esglésies -i ja és dir-, traçades totes per les millors mans sobre les restes antigues que inevitablement alteren i, alhora, posen en valor, construïdes amb els millors materials, aplegant les fonts, els monuments, les portes i façanes dels edificis més nobles, Roma, és perenne lliçó de la millor urbanitat.

18. RUBERT DE VENTÓS, Maria.
No square, no city a MANCUSO, Franco
(et altri). *Squares of Europe-Squares
for Europe/Places d'Europe-Places pour
l'Europe*. Ed. Jagiellonian University
Press. Cracow, 2007

1. Arlon. La Grand' place 2. Valle de Aran. Bosost. La Plaza Mayor. La Grande Place 3. Ciudad Rodrigo. Plaza Mayor 4. La Plaza. Chihuahua. México 5. Ghardaia. Fantasia sur la Grande Place 6. Gruss aus Hartenstein. Marktplatz 7. Grèce. Vue d'Itéa 8. Linz a. D. Hauptplatz 9. Mons. La Grand' Place 10. Nový Bydžov. Náměstí 11. Poperinghe. Groote Markt. Grand' place 12. Orihuela del Tremedal. Teruel. Plaza en fiestas 13. Main Plaza and Court House, San Antonio. Tex 14. Sassenage. La Place 15. Le Dauphiné. Saint-Laurent du Pont. La Place 16. Saint-Symphorien. La Place 17. Saint-Quentin. La Grand' Place. L'Hôtel de Ville 18. Tourcoing. Grand' Place 19. Zócalo y Ayuntamiento. Veracruz. Mex. 20. Ypres. La Gd. Place 21. Fötér. Üdvözet Zsolnáról. Hauptplatz 22. Roma. La piazza michelangiotesca del Campidoglio con la statua equestre dell'imperatore Marco Aurelio.



1.



2.



7.



8.



9.



15.



16.



17.





22.



3.



4.



5.



6.



10.



11.



13.



18.



19.



21.



2238 Alterocca - Terni
Palermo - La via Maqueda

5/8
1906
May 1906

1906

Els carrers drets

Són els camins continus, sense fronteres ni paranys, rectes, amplis i, si pot ser, plans. Millor si estan ben plantats i tenen bones cases. Han de tenir senyals, anuncis i llums, pas de vehicles, de tramvies a la gran ciutat, parades de metro però, per sobre de tot, moltes travessies. Com més, millor. És important la urbanitat més material, la menys perceptible i la seva rasant, la vorera, el camí de l'aigua i les vísceres que amaga i protegeix. Per ser un bon carrer, cal que tingui bon comerç -almenys a les cantonades- i que les portes de les cases s'hi obrin de manera clara i molt freqüent.

De carrers drets n'estan fets tots els eixamples, llatins o americans. La trama i l'ordit, més interessats en capturar l'infinit que en marcar jerarquies, s'estiren alhora i fan la ciutat. El cas de San Francisco n'és un exemple que emociona. Els carrers s'arrapen a la pendent indòmita forçant i doblegant la rasant fins al límit, però mai l'alineació. Aconsegueixen que les edificacions que, per força, s'hi arregleren siguin tan valentes com les rasants flexibles o, com a en Bullitt¹⁹, elles quietes i ell en perenne persecució. Ambdós, en risc evident de caiguda al mar.

Són sempre drets els carrers de les ciutats de fundació, ja siguin xineses, índies, gregues, romanes o colonials. Jaipur, Asmara o Pompeia han construït, en temps i móns ben diferents, ciutats completes confiant només en carrers drets. Alhora, algunes ciutats valentes han tallat carrers drets a la carn viva de les seves edificacions exhaustes amb el lloable propòsit de ferir per guarir. Primer a Roma, després a Nàpols i posteriorment a París, amb gran fortuna i gairebé de retruc a totes les ciutats de França, el tall de carrers drets ha estat el sistema habitual de la Renovació Urbana.

A Palerm, dos carrers drets -la via Toledo, el Càssaro rectificat i la via Maqueda oberta, esventrant la ciutat encara emmurallada- es tallen en perpendicularitat perfecta als Quattro Canti, el nou centre de la renovada Ciutat²⁰. Sorprèn la seva edat primerenca -alhora que Roma- però, sobretot, la seva decisió establint una nova i precisa que anirà més enllà que l'àmbit clos de porta a porta. Per la seva banda, mentre que Maqueda vertebrarà tots els nous creixements cap a ponent o de mar a muntanya, Toledo -l'Stradone- serà una recta infinita que farà arribar l'eix fins a Monreale. Encara sorprèn més la rasant -única, nova i inflexible- que només l'arquitectura, amb enginy i molt de temps, podrà refer cauteritzant i relligant vell i nou de manera gairebé tan màgica com inexplicable.

A Palerm, Pompeia, Cuzco, Damasc, Gènova, La Valletta, Aden, Jaipur, Napoli, Berlín, St. Petesburg, Sydney, Asmara, París, Marseille, Tetuan, Chiapas, Buenos Aires, New York i San Francisco, els carrers -i més els drets- han estat i són vasos, conductes, artèries i venes, que condueixen la vida però, alhora, són el fluid, la saba i la sang.

19. YATES, Peter. *Bullitt*. Steve McQueen, Jacqueline Bisset. Warner Bros. USA, 1968

20. LA DUCA, Rosario. *Da Panormos a Palermo, la città ieri e oggi*. Sigma Edizioni. Palermo, 2006



1.



2.



3.



6.



7.



11.



12.



13.



16.

1. Pompei. Strada della Fortuna 2. Calle Jatunrumiyoc. Cuzco 3. Damascus: The Street Called Straight 4. Genova. Via Garibaldi. Un saluto da Genova 5. Aden. The main Street 6. St. Pétersbourg. Perspective Newsky 7. Berlin. Friedrichstrasse 8. Napoli. Mergellina 9. Main Street. Jaipur 10. Strada Reale. Valletta. Malta 11. Tétuan. C. Alfonso XIII 12. Marseille. La Cannebière 13. Paris. Panorama pris de l'Arc de Triomphe sur l'Avenue de la Grande Armée 14. Asmara. Ethiopia 15. Macquarie Street. Sydney 16. State Street. Looking North Chicago 17. Buenos Aires. República Argentina. Avenida Corrientes 18. New York. Over 5^a Avenue 19. Tood Walker. California Street. San Francisco



4.



5.



8.



9.



10.



14.



15.



17.



18.



19.



Slovenija. View over Three Bridges, Ljubljana Marathon. Foto: Aaron, 2003. Ed. Art Mat Unikristal d.o.o. 150 x 105 mm. R.P. 2005



Els ponts oportuns

M'agraden els ponts pel que signifiquen: pas, lligam i possibilitat d'encontre. També perquè es poden creuar pel damunt i per sota. Són, alhora, objectius a destruir durant la guerra i construccions del progrés. Tenen moltes façanes i totes són bones. M'interessen per la seva tècnica, capacitat constructiva, forma, càlcul, comprovació i enginy. Són fràgils i alhora perdurables. Fan reflexionar sobre la relació entre esforç i benefici. N'hi ha que porten només aigua, d'altres només el tren i ara, molts, només persones. Estimo els que no neguen, permeten i es posen tan plans i tan bé que són lògics i dúctils. Són, per mi, els veritables monuments.

Hi ha -al meu entendre- dues menes de ponts. Els primers, són parts d'una via preocupada per la seva missió d'unir dos punts llunyans superant el context. El pont és només un notable i obligat accident. El seu màxim valor és l'eficàcia, la tècnica versus el cost. Poques vegades assoleixen l'espectacularitat, volgutament proposada però quan ho fan, les postals en donen notícia abundant. Els altres, es proposen unir i teixir. Són eines destinades a construir la continuïtat urbana. La seva condició és l'oportunitat, la posició i la precisió. Són sempre, tots, urbans i per això, el que més importa és el seu nombre. Els rius els estimen. Com més ponts, millor. Les bones ciutats els col·leccionen. París per sobre de totes. En el passat, alguns ponts tenien comerç i habitatges i condensaven la ciutat complexa. Encara a Istanbul, -el pont de Gàlata-, i a Florència -el Vecchio- en tenen. Hi ha ponts presumits, a Sant Petersburg o a Roma. A Mostar o Ronda, són imprescindibles. Els de Würzburg, Praga, Budapest i San Francisco volen ser considerats monument.

De corda, de fusta, de ferro, de pedra, la col·lecció els té tots. Els que més m'interessen són els més compromesos, els que enfilen carrers, porten cap a les places i s'han de creuar per força. Conscients de la seva situació de nexa urbà, construeixen la continuïtat sense impedir ni el pas ni la mobilitat fluvial del transport. Els ponts de les ciutats d'Holanda han desenvolupat una tècnica subtil i sofisticada, inspirada de ben segur en l'accés a les ciutats emmurallades, el pont flexible. Es mou amb contrapesos i, temporalment, es lleva permetent el pas de les naus de major envergadura recuperant tot seguit la posició i la forma en una sort de continuïtat intermitent. Però d'entre tots els ponts, és el de Ljubljana el que per mi mereix una estima especial. No és pas per la seva mesura -molt breu-, sinó per la seva posició veritablement estratègica i, sobretot, perquè no és un pont sinó tres. Efectivament, el projecte dels tres ponts imaginat, dissenyat i construït per Jože Plečnik²¹ entre 1925-33, formava part d'un conjunt ampli de projectes d'ordenació del riu Ljubljanica que ressegueix i separa el Barri del Castell, del centre de Ljubljana. Primer es proposa convertir el curs urbà del riu en un riu-carrer, regulant-ne les crescudes i garantint-ne un cabal mínim. Després, es construeixen amb cura ambdues ribes, teixint el riu amb passejades, passeres, monuments i el mercat. Vol convertir la frontera en nexa. La construcció del pont -els tres ponts-, d'abundant forma i matèria fràgil -només pedra artificial-, confirma la voluntat de Plečnik de fer del riu urbà un lloc transcendent, síntesi de fluxos, pas, plaça i parc. En fi, un exemple oportú de pont.

21. FERLENGA, Alberto. *Jože Plečnik: Progetti e città*. Ed. Electa. Milano, 1990



1.



4.



5.



6.



9.



10.



12.



13.



16.



2.



3.



7.



8.



11.



14.



15.



17.

1. Lyon. Le Rhône et ses Ponts 2. Mostar. Putnik. Jugoslavija 3. Ronda. El Tajo. Puente Nuevo 4. Luzern. Hôtel du Lac. Wasserturm. Kapellbrücke und Pilatus 5. Firenze. Ponte Vecchio 6. Roma. Ponte e Castello S. Angelo 7. Praha. Hradcany 8. Würzburg. Alte Mainbrücke 9. Waterloo Bridge & Somerset House. London 10. Constantinople. Pont de Galata 11. Paris et ses Merveilles. Pont et place de la Concorde 12. Marseille. Le Bassin da Radoub et quartier de la Tourette 13. Porto. Vista parcial e Ponte de D. Luiz, vistas do ar 14. Tamas Revesz. Brooklyn Bridge 15. Lisboa. Vista panorâmica a partir da ponte sobre o Tejo 16. Willemstad's famous pontoon bridge swinging open to allow steamers to enter harbor 17. Venezia. Immagini Storiche archivio Antonio Grandesso



Restaurant de la Place Jmâa El Fna, Marrakesh. Foto : Treall / Ruiz. Ed. Du Triangle, Casablanca. 150 x 105 mm. R.P. 2003

Les urbanitats provisionals

A la ciutat hi ha nombrosos espais d'urbanitat indefinida. No són carrers ni places. No estan fets per edificacions contínues. No tenen usos establerts ni forma estable, tampoc imatges perennes, ni una urbanitat decidida. La seva condició és, justament, la contrària. Estan destinats a tenir gradients de condició urbana diversa, intermitent, no establerta i variable que, temporalment, pot decreïxer o incrementar. M'interessen les urbanitats menys clares, més efímeres o més incertes perquè permeten que els espais urbans siguin moltes coses alhora. Sovint, és la posició qui determina la urbanitat d'un lloc i la seva sort. D'altres, però, és la seva forma o especial topografia. El que més m'interessa i sovint m'emociona és la capacitat de l'home per entendre les condicions de cada context i comprovar com les aprofita, de vegades, sàviament, plantejant transformar i transfigurar de manera pautaada, encadenada i flexible la ciutat²².

L'aigua, sempre en moviment, inestable, fa fluctuar l'espai, l'enriqueix en forma, l'ondula, el reflecteix i el modula. En el passat, a qualsevulla ciutat establia un punt cabdal la font proveïdora de vida. Si les ciutats estan arran d'un riu, s'hi acosten amb recel però finalment el domestiquen i de les seves ribes en fan el millor passeig. Si és al mar, el port és sovint la seva millor plaça.

Respira a glopades, a cada vaixell que s'hi atura, a l'arribada i a la sortida. Les platges s'usen massivament però només si fa bon temps. Pe contra, alguns canals de les ciutats del nord, es gelen i esdevenen espais insòlits, carrers amplíssims, només peatonals, on és aconsellable usar patins. A Montevideo, a la platja de Carrasco, qui construeix la **urbanitat** temporal, **provisional**, són els vehicles. Són geometries que dibuixen sobre rodes, que es fan i es desfan, en un moment, amb els horaris solars com a ritme.

Les escales són carrers intermitents, discontinus, de moviment i forma. Són plans inclinats -molt- i molt fotogènics, que es perceben i s'usen de manera molt diversa si es consideren des de dalt o de baix. Alguns espais centrals, o molt cèntrics, canvien la seva condició d'urbanitat de manera sobtada però internament pautada. Són els llocs d'espectacles, els estadis, els circuits de carreres, els llocs de rituals o cultes, les estacions, els grans magatzems. Acostumen a tenir sempre una extensió, forma i mesura -en aparença- inadequada: si estan buits, semblen excessius; vessen, si estan plens en excés. Els mercats tenen urbanitats pautades i periòdiques. Intermitentment, s'omplen de compradors, venedors i de mercaderies i es buiden quedant a l'espera fins al dia següent.

Nombroses places i carrers són, un dia, lloc de festa. Llavors, tot el que el conforma cases bones i menys bones, comerç i monuments passa a ser tema secundari. Tot d'una, la celebració, la festa, és la forma i el ritme. Tot, mentre dura. I dura poc. I no en queda gairebé rastre, només el record, les imatges i la repetició previsible. De manera diferent, espais més fràgils, a les perifèries de les ciutats antigues, la latència, el temps d'espera, no assoleix esborrar del tot l'ús intens provisional que va tenir l'espai un dia. Aquí es poden apercebre, un i l'altre, alhora.

Marràqueix, com tan bé ens fan imaginar els contes d'Elies Canetti²³, sap i fa molt bé el paper que li pertoca, de porta del desert, de ciutat veritable. A tal fi treballa tot i tothom, la ciutat sencera, però especialment la Plaça. De dia, l'espai -polsegós abans, asfaltat ara- resta buit, erm, lliure de qual-sevol ús, només amb les parades arraulides a les portes dels *souks*. Al capvespre, però, quan el sol declina, el cel pesant fins ara es transfigura i esdevé transparent, el mateix que la Plaça. De sobte, una geometria invisible serveix de pauta per construir una estora de taules parades i fogons eficients. Tot a punt per l'àpat. El fum mandrós i els flaires construeixen una urbanitat tan intensa com fràgil que durarà poques hores, el temps de fer i desfer un bon sopar. És una urbanitat provisional, intermitent però tan densa que a Jamaa el Fna ningú entén l'espai només de dia i tothom el considera en la seva fràgil condició d'espai de nit.

22. SARLO, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Ed. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2009

23. CANETTI, Elias. *Die Stimmen von Marrakesch*. Ed. Manser. Munich, 1968. *Las voces de Marrakesch. Impresiones después de un viaje*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2001



1.



3.



4.



5.



9.



10.



14.



16.



17.



18.

1. Marrakech. La Place Djemaa El Fna 2. Foule à la Fontaine 3. Alep. El Naoura 4. Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Quai des Tuileries. Paris. 1956 5. Benares. Adjoining ghat 6. View from the Overgang. Brixham 7. Calle Padre Pico en Santiago de Cuba 8. Caltagirone. La Scala notturna 9. Embarquement des pèlerins. La Mecque 10. Helsinki. Helsingfors 11. Llegada de turistas. El puerto de Montevideo 12. Pontarlier. Le Patinage 13. Montevideo. Uruguay. Playa de Carrasco 14. Sense títol 15. Aràbie. La Mecque 16. Becerrada en el Puerto Viejo. Algorta 17. Siena. Il Palio. La Corsa 18. Mar del Plata. Rambla 19. Lugano. Portici di Via Pessina 20. Firenze. Interno della Loggia dei Lanzi



2.



6.



7.



8.



11.



12.



13.



15.



19.



20.

LA CIUTAT DE L'HOME

2.c

LA CIUTAT DE L'HOME

Al travessar la ciutat i en els camins d'arribada, m'he proposat mirar els homes. Els vull entendre tal com són, individus molt semblants -molt- però apercebuts sempre diferents. Sobretot, és el seu **rostre** el que els fa reconeixibles, els identifica. Alhora, m'he interessat per com s'apleguen, relacionen i comuniquen. Per com són les activitats que, col·lectivament, realitzen i quins efectes tenen en cada home, en el conjunt i en la ciutat. Per fer això, calia de vegades apropar-se força i les postals, sovint, ho fan. Mostren homes o dones abocats a la seva feina, pendants del **treball** o del comerç, comprant i venent amb les mercaderies molt a prop. En d'altres, ha calgut allunyar-se per poder observar la ciutat i les activitats dels homes des de la distància convenient. Cal tenir prou visió per poder afigurar l'evolució del lleure de les masses o els grans mercats, plens de gernació i mercaderies, o només de gent tan lluny de la realitat del que es compra-ven, que a la vista ja no hi ha res. **Llívies** no és un tema fàcilment qualificable. Està aquí com a part del camí de la ciutat dels homes perquè és -entenc- un passeig reflexiu pel nostre ideari fet de les imatges i els viatges bescanviables, col·lectius i individuals, de l'home urbà.

Els rostres d'Albert Kahn vol explicar que la col·lecció aplega imatges d'art, de pintures, d'escultures, de maquetes, de gravats i que, d'aquestes, una part considerable són de rostres. Alhora i de manera menys volguda, s'ha trobat amb imatges etnogràfiques i etològiques també de rostres. Són, de fet, retrats reals, d'homes i dones de totes les races, condicions i edats. N'he fet un fris de vida, de temps i d'edat i els he contraposat. Els rostres reals *versus* els representats.

El treball de les dones és una reflexió sobre el sentit obligatori de la feina femenina, responsable de les tasques més bàsiques i essencials en totes les societats: parir els fills, alletar-los i fer-los créixer, tenir especial cura de la casa i de la família, la primera cèl·lula de la societat. Des de la recollida de l'aigua a Etiòpia, fins a la dona jove coreana alliberada -aparentment-, les postals busquen obtenir imatges fotogràfiques de les dones en presència de la feina, i dels seus estris, en el lloc del seu treball. Alhora, de manera voluntària o inconscient, expliquen, aple-

gades, la transformació de les tasques femenines i l'inexorable pas de la societat artesanal a la industrial més que no pas l'assumpció de les llibertats de gènere, ja siguin col·lectives o individuals.

El comerç just és una reflexió sobre el sentit de l'intercanvi i la posició de la mercaderia -com a medi- entre comprador i venedor. S'adona que, com més s'allunya de l'objecte i les coses es poden fer entendre i negociar més a "l'engròs", la capacitat de benefici -és a dir, la relació de treball-resultat- és més òptim però el procés té el risc d'esdevenir més injust. Per això, la mirada valora intensament, com senyals del comerç i justícia, la distància, el rostre i les mans, on els objectes de bescanvi estiguin presents, propers i clars. El diner, invent inevitable, estimat sobremanera com a medi lleuger ambivalent, abstracte i poderós, resum de totes les avantatges d'intercanvi, acumula vicis i perills en la mateixa proporció.

El lleure massiu es confon sovint amb el turisme de masses. Això és lògic però no equivalent. De fet, un -el turisme- és part de l'altre -el lleure- i, efectivament l'esport, la cultura o la festa generen, tant com el turisme, les imatges del lleure massiu. Alhora, els temes se superposen uns als altres i es confonen de manera natural. El que aquesta via proposa és reflexionar sobre el lleure massiu de l'home i la condició de llibertat que pressuposa com alternativa a l'esclavatge del treball. És, per això, que valoro el lleure com objectiu assolit de l'home -millor encara si es pot fer massivament- en el llarguíssim camí cap a la civilitzada igualtat.

Llívies és una via especial que aplega una reflexió sobre les idees i els significats dels nostres viatges, de les imatges que els provoquen i a les induïdes entorn seu. Són de llocs reiterats, tòpics i esdevinguts -gràcies a aquesta circumstància- gairebé intrascendents. Una a una, són postals sense especials valors que les diferenciïn i les facin rellevants. Totes juntes, són les pautes del nostre imaginari, visions dels nostres interessos temporalment inqüestionables. En altres paraules, són les imatges de molts dels nostres desitjos col·lectius.



Afganistan. Kaboul, femmes voilées. Foto: Boizot. Ed. Edito-Service S.A. 150 x 105 mm. T.H. 2010.

Els rostres d'Albert Kahn

Charlottenburg fou el palau d'estiu dels electors de Prússia, a les afores de Berlin. Ara ha esdevingut un esplèndid conjunt -de Palau i Parc- completament urbà. En un dels dos pavellons idèntics per tal d'assenyalar l'entrada -seu, el seu dia, del cos de guàrdia- s'hi ha situat temporalment el museu egipci. És petit i fosc -en excés-, escàs de peces però de visita imprescindible. Tot ell, sembla destinat només a l'exposició d'un rostre, el bust de Nefer-tari. La perfecció, la mesura i la intensitat, em van magnetitzar. No pots deixar de mirar-la, des de tots els angles, fins a l'obsessió. Cap venus, madona i encara menys la Gioconda, han produït en mi un efecte semblant. És només rostre, tot rostre. Indiscutiblement, el primer.

Albert Kahn va esmerçar una part ingent de la seva fortuna en recollir imatges d'un món peril·lit. Va enviar a Auguste Léon i Stéphane Passet a veure i capturar, amb les seves càmeres i trípod, una realitat aparentment propera però, de fet, prou distant com per contenir condicions de vida pròpia, unes maneres de fer i viure que el progrés i els avenços tècnics uniformarien subtil però inevitablement. Durant deu anys, van recórrer la Bretanya, Cornuall, Noruega, Turquia i el nord d'Àfrica, aplegant una informació fotogràfica ingent. Són imatges de terres i de ciutats però, sobretot, d'homes i dones, joves, madurs, vells i infants que en els hàbits de vida, indumentàries i treball,

mostren els trets diferencials de les seves cultures. Són imatges posades o, millor dit, composades però sempre en llocs verídics i amb personatges reals que, tal com es proposen d'antuvi, assoleixen la indiscutible condició de document d'immediat. No és que l'obra de Kahn es fixi només en l'home o el seu rostre. El seu interès és per la civilització o la cultura que neix d'un concepte més obert i general. De fet, però, al conèixer i documentar la diversitat, aquest utòpic projecte d'inventari de memorialització d'un món minvant iguala rostres i parla només d'homes i de la filantropia humanista de Kahn.

Jo també volia parlar de l'home habitant de la terra i la ciutat i, això, no era gens fàcil de fer només amb postals. Per això m'he fixat exclusivament amb el rostre perquè cap altra part del cos concentra tants sentits. Mostren totes les emocions amb mínims i subtils matisos, alegria, sorpresa, interès o avorriment i, sobretot, condensen el temps. A *Els deus i els homes* un film de Xavier Beauvois²⁴, són els rostres eloqüents dels monjos silenciosos que, en el seu darrer sopar, expliquen la voluntat de sacrifici i transmeten la pau interior assolida davant la previsible mort. En efecte, segurament l'edat -l'única dada justa de la vida dels homes- és condensada inevitablement en el rostre. Així, la història del rostre és la història del temps, el de cada home, reflectit en la mirada, la pell i l'expressió. Amb l'edat marcada com un cronòmetre, immutable, de ritme continu i etern o el del temps de l'espècie, ple de continuïtats i de cicles assolint una esplèndida barreja de rostres de totes les edats.

Postals d'art *versus* postals d'imatges, de fotografia de rostres, ordenades per antiguitat i contraposades a imatges de persones anònimes que tenen l'edat com a ordre. Totes, aplegades en sentit decreixent. El temps està associat a totes elles. Les postals artístiques expliquen la tècnica i l'obsessió de l'artista. Les fotografies de rostres, l'edat del fotografiat. Algun tret -barret, collar, tocat- permet fer la parella. En conjunt, constitueix un fris artístic i etnogràfic amb el rostre com a objecte i el temps com inevitable complement. Plauria força -espero- a David Le Breton²⁵. Disset rostres només. Vuit fotografiats, vuit de dibuixats, esculpits o pintats. Entre ells, el de Jesús -inevitablement-, el més desconegut però, com bé explica Flavio Caroli²⁶, també el més respresentat. A la dreta, des de dalt, fora de qualsevol llista, ordre i norma, Marilyn, des de la seva serigrafia seriada per Andy Warhol²⁷, vigila. Ens recorda que el seu rostre ha esdevingut símbol de voluptuosa feminitat i universal bellesa i, per això, ens resulta tan impactant i estranya la imatge de portada. Velar el rostre és, per la nostra cultura, una pràctica d'acceptació difícil. Significa, no només protegir-lo del rigor de la intempèrie sinó, alhora, la negació de la seva condició, de la capacitat de comunicació. En aquest sentit, vol dir desdir tota l'extraordinària reflexió sobre el valor del rostre real i a l'art que, primer, George Simmel²⁸ i, després, Ernest Gombrich²⁹ fan sobre el rostre i el retrat.

24. BEAUVOIS, Xavier. *Des homes et des dieux (De dioses y hombres)*. Lambert Wilson, Michael Lonsdale. Why Not Productions-France 3 Cinéma. France, 2010

25. LE BRETON, David. *Des visages. Essay d'anthropologie*. Éditions Métailie. París, 1992

26. CAROLI, Flavio. *Il volto di Gesù*. Mondadori Edizioni. Milano, 2008

27. La serigrafia de Marilyn va ser feta per Andy Warhol el 1964, dos anys després de la mort de l'actriu. Està realitzada manipulant una imatge fotogràfica, del 1962, just abans de la mort. És una serigrafia que permet imatges múltiples, del propi artista. En va realitzar almenys una sèrie de nou.

28. SIMMEL, George. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Suhrkamp Verlag. Berlin, 1995. *El rostro y el retrato*. Ed. Casimiro libros. Madrid, 2011

29. GOMBRICH, Ernst; HOCHBERG Julian; BLACK, Max. *Art, perception and reality*. The John Hopkins University Press. Baltimore and London 1972. *Arte, percepción y realidad*. Ed. Paidós estètica. Barcelona, 2007

1. Painted limestone bust of Queen Nefertiti 2. Philippines. Boy with original banana leaf hat 3. Preserved rock paintings of ancient artists at Sigiriya. Sri Lanka 4. Enfant juif 5. Euthydikos' Kore (nr. 686), known as « La Boudeuse" (490 B.C.) 6. Jeune fille Moï 7. Il Pantocratore che guarda tutto e tutti. Mosaico del catino absidale 8. Balinese Bridegroom 9. Antonello da Messina, c. 1430-1479. Annunziata 10. Inde. Portrait de jeune fille avec guirlandes de fleurs à l'entrée d'un temple 11. Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Der Sommer, 1563 12. Indonésie. Bali, porteuse d'offrandes au temple 13. Rembrandt Harmensz, Van Rijn (1606-1669). Zelfportret 1629 14. Portrait de jeune fille Kalash 15. Auguste Renoir. Madame Henriot. 1876 16. Nouvelle-Guinée. Guerrier Asmat 17. Henry Moore. Openwork Head No. 2 18. Malaisie. Sarawak, portrait de femme Iban 19. Andy Warhol (American, 1928-1987). Marilyn (Reversal), Black on Blue-green. 1979-1986



1.



3.



5.



7.



2.



4.



6.



8.



19.



9.



11.



13.



15.



17.



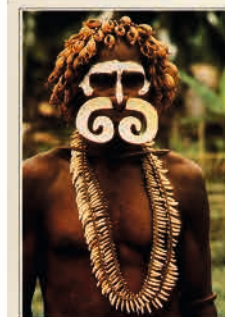
10.



12.



14.



16.



18.



Rim Su Kiong, delegada del « Consejo Nacional de Representantes Universitarios » del Sur de Corea, en el festival de Pyongyang
Ed. Pyongyang R.P.D.C. 150 x 100 mm. A.Ve. 1998



El treball de les dones

Les primeres feines de la dona són les vinculades a la supervivència de l'espècie i al sosteniment de la llar. Parir els fills, criar-los i fer-los créixer. Tenir cura de la família, la primera cèl·lula social. No són aquestes, però, les imatges que semblin interessar les postals. Només les de les dones a la recerca de l'aigua d'Aroussi a Etiòpia són explícita senyal d'aquest treball primigeni i fonamental, fet en condicions difícils, de manera reiterada, cada dia, com a feina reservada a la condició femenina sense importar l'edat. Les altres postals-imatge semblen voler explicar que les mans de la dona es reserven per fer feines delicades: la confecció de teixits, la recollida dels fruits més fins - les fulles de te, les maduixes, els raïms- i a la manipulació consegüent. Algunes imatges-postals són contrapunt i sorpresa. Les buscadores de perles japoneses, nues de mig cos, expliquen que també les dones poden ser físicament fortes i capaces de tot.

Més complexa, la cocció de ceràmica que fan les dones de Mali. Vol tècnica i enginy i no pot competir amb la delicada feina de les puntaires lligures -el sùmmum de feminitat-, una tasca subtil, fràgil i aparentment amable que poden fer assegudes, mantenint conversa i en grup. Significa destresa i habilitat als dits i als ulls. Moltes imatges-postals són posades, gairebé totes. Algunes han estat explícitament construïdes, altres recullen moments de la feina, acuradament escollits tot i que semblen voler revelar una espontaneïtat sovint difícil de sostenir. Costa imaginar, ni que sigui el primer dia de collita, veremadores, tan polides, ni que el te es reculli amb quimonos de seda, tan nous i acolorits. És talment com si aquesta volgués anticipar-se a la més exquisida cerimònia del te.

Segurament, el relat sobre el treball de les dones que les postals escollides proposen, malgrat ser força lineal i explícit, no plauria gaire a Simone de Beauvoir. En el seu assaig *Le Deuxième Sexe*³⁰, analitza el sentit i el paper de la dona -la meitat de la humanitat, assenyala-, des de nombrosos aspectes i, també, des del treball. Sosté que ningú no neix dona i prou, se'n fa. Considera Beauvoir que els treballs obligats, assumits per força, els que la condició de sexe sembla abocar, són contraris al feminisme i a la igualtat. Certament no hi ha treballs específics de dones i, de fet, tots són ambivalents i tots els gèneres, homes i dones, poden compartir feina i consideració social. Només cal veure el film *Salt of the Earth* de Herber J. Biberman³¹.

Efectivament, no hi ha a penes postals que recullin imatges de l'alliberament femení. O potser és la col·lecció que no en té. Només, notícia de la publicació de Ian Macdonal: *Vindication*³². N'hi ha del treball però ben poques de la seva lluita simbòlica de justícia, igualtat i alliberament. Cal tenir present aquí també el film de Martin Ritt *Norma Rae*³³. La darrera imatge del conjunt, les dones treballant a la fàbrica de teixits de Corea del Nord, la nova catedral de la producció industrial, és final de sèrie però també contrapunt de la que l'encapçala, la imatge de la *Rim Su Kiong*, delegada del "Consejo Nacional de Representantes Universitarios" del Sud de Corea, al Festival de Pyongyang. Aquesta, vol ser la viva imatge de l'emancipació femenina, del treball i de la formació com a valor social, cultural o, fins i tot, moral. Aquí, els ideòlegs del socialisme real -un eufemisme- han volgut relacionar treball amb llibertat i igualtat de gènere. És una vinculació de conceptes discutibles. És ben segur que el treball iguala i allibera dones i homes però només en condicions de llibertat.

30. BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Ed. Gallimard. París 1949.

El segundo sexo. Ediciones Cátedra. Madrid, 1998

31. BIBERMAN, Herbert. *Salt of the Earth (La Sal de la Tierra)*. Juan Chacón, Rosario Revueltas. Prod. Paul Jarrico. EUA, 1954

32. McDONALD, Ian. *Vindication! A Postcard History of the Women's Movement*. Dierdre McDonald Books-Bellew Publishing Co. Ltd. London, 1989

33. RITT, Martin. *Norma Rae*. Sally Field, Beau Bridges. 20th Century Fox. USA, 1979



1.



3.



4.



8.



9.



12.



13.



14.



17.

1. Aroussi. Ethiopia. Sombay Lake 2. Birmanie. Pagan, paysanne birmane 3. Cultivation of the rice in Thailand Trasplantation of Tender Rice Plants 4. Harvesting rice in the Philippines 5. Tea Pluckers. Nuwara Eliya. Sri Lanka 6. Cavas Codorniu. Vendimia 7. Plougastel (Finistère). La Cueillette des Fraises 8. Jeunes pileuses. A Mali. 9. Rubber Tapper. Malaysia 10. Bechuanaland. Drying Apricots 11. Tea Picking. Japan 12. Liban. Deir-el-Ahmar, paysanne au travail 13. Tending Trays of Cocoons in Southern Hungary 14. Kalabougou. Mali. Les potières 15. Ama. Diving Girls. Chiba Pref 16. Paimpol. Lavandières au lavoir du champ de foire, plus loin : le « Manoir de Kerdinan » 17. S. Margherita Ligure. Lavoratrici di Merletti al Tombolo 18. Pirelli & C. Stabilimenti di Milano. Una sala di fabbricazione conduttori elettrici 19. El taller de tejedura de la Fábrica textil de lana de Jamjung



2.



5.



6.



7.



10.



11.



15.



16.



18.



19.



Bruxelles. Grand'place. Marché matinal. Ed. Nels. 147 x 97 mm. A.C. 2004



El comerç just

La imatge de la postal *La Grande Place de Bruxelles*, plena de paners cremu-llats de verdures i fruites amb compradors i venedors completament barrejats mostra com, el millor espai de la ciutat, la plaça de l'Ajuntament i dels Gremis, el més representatiu i urbà per excel·lència, és, alhora, Mercat. Ara que la ciutat és cap del *Mercat Comú Europeu* -un concepte ben poc objectivable-, la Grande Place ja no és el mercat que era. Es veu constreta només a la festa, als turistes i a les estores de flors.

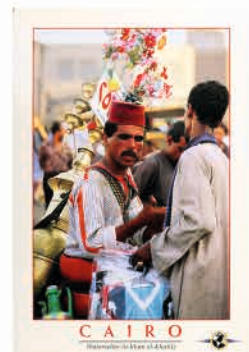
En el passat, mercaders i corsaris, comerç i saqueig eren, sovint, termes bescanviabls. Depenent de la força de les parts, l'hoste podia esdevenir hostatge i la mercaderia, botí. Ara que sembla superada aquesta fase primigènia, comprovem com el comerç no assoleix alliberar-se de les contradiccions que s'entesten en vincular-lo als desitjos més innobles dels homes. Monopoli, arancel o especulació són temes sempre associats al comerç i al seu invent màgic, el diner. Com és que qualsevol bé val més com més s'allunya del seu lloc de provenença i acumula el benefici, més que en els productors, en els distribuïdors? Potser, com diu Jean-Jacques Rousseau a les seves *confessions*³⁴, “(...)jamais l'argent ne me parut une chose aussi précieuse qu'on la trouve. Bien plus, il ne m'a jamais paru fort commode; il n'est bon à rien par lui-même, il faut le transformer pur en jouir”. Potser caldrà tornar a associar mercat a mercaderia, a tracte, a plaça, a rostre.

Les postals volen explicar, sobretot, la relació directa entre persona i objecte, mercaderia i ciutat. El viatge comença a El Caire, on es vénen, alhora, aigua i samarretes; te a Katmandú; peix assecat a Douala; fruites a Tanger; cebes a Mali; a Santa Lucía tota mena de fruits; camells a Marràqueix; xais a Gardaia; fruits vermells a la plaça-port de Hèlsinki; flors als carrers de Niça i *au marché aux puces* de Liege de tot. Tots són mercats temporals, a l'intempèrie, on el contracte és la paraula i la mirada, potser les mans. Els tractes es fan en condicions d'igualtat i en presència dels objectes motiu de l'intercanvi.

Els aparadors són el límit subtil entre desig i objecte als petits carrers comercials de Brighton. El mercat de París mostra el neguit de la nit dels grans mercats. Edifici específic, concentració temàtica, ús intensiu, abastiment i activitat nocturna i, de dia, reservat només a la pausada compra-venta al detall. Les fires temporals i massives d'animals o de vehicles, potser no es diferencien massa de la borsa, on tot és immaterial. Es juga al comerç en espais confortables que, sovint, fins i tot s'anomenen palaus. El be ja no hi és -o només en referència-. És abstracte, inabastable. Petroli, acer, valors, diners, producció, rèdit, confiança... processos i conceptes que posen el preu. La possibilitat d'encert i error del comerç es magnifica i es multiplica. Ben diferents de les flors que cada dia posa al seu carret a l'intempèrie, als peus de l'església de la Madeleine de París, la florista confiada en poder jugar cara a cara, malgrat les seves migrades pertinences, el joc just del necessari comerç. Alfred Hitchcock va tornar a la seva ciutat i a la seva infantesa per rodar-hi *Frenzy*³⁵, la penúltima pel·lícula. El Vell mercat de Covent Garden és el marc adequat per recrear els seus sentits i per explicar-nos, entre caixes de fruita, que l'estrangulador de la corbata no és com sembla el perdulari. És el majorista l'assassí.

34. ROUSSEAU, Jean Jacques. *Les Confessions. Première partie livres I a IV*. Ellipses. Édition marketing. Paris, 1996

35. HITCHCOCK, Alfred. *Frenzy (Frenesí)*. John Finch, Barry Foster. Guió Anthony Slaffer i Alfred Hitchcock, segons la novel·la d'Arthur La Bern *Good Bye Picadilly, Farewell Leicester Square*. Universal. USA, 1972



1.



3.



4.



8.



9.



13.



14.



15.

1. Cairo. Waterseller in Khan el-Khalili 2. Typical women of Kathmandu valley preparing for worship 3. Cameroun. Mokolo. Le poisson au marché de Koza 4. Tanger. Les Marchandes de fruits 5. L' Afrique en Couleurs Africa in Pictures. Marché Africain 6. Timbuktu. Mali. West Africa 7. St. Lucia. Market Day 8. Goulimine. Porte du Sahara. Marché des Chameaux 9. Sahara, Ghardaïa. Algérie. Place du marché 10. Helsinki Helsingfors suomi Finland. Kauppatori. Salutorget 11. Nice. Le Marche aux Fleurs 12. Liège. Quai de la Batte 13. The Lanes. Brighton 14. Robert Doisneau. Le Marché des Halles. La nuit. Paris Septembre 1967 15. Mercado Nacional de Ganados. Torrelavega. Ferial 16. Salon de L'Automobile. Paris. 1955 17. New York Stock Exchange. The Nation's Market Place 18. Marchandes de fleurs place de la Madeleine. Paris.



2.



5.



6.



7.



10.



11.



12.



16.



17.



18.



Sta. Eulalia del Rio. Vista desde la playa. Ibiza. Ed. Viñets. 140 x 90 mm. C.H. 2005

El lleure massiu

Es confonen sovint -i massa- les imatges del turisme amb les de lleure. De fet, ni que una faci part de l'altra, no són gens equivalents. El turisme és una tipologia de lleure però no necessàriament a l'inrevés. D'altra part, és lloc comú del nostre ideari -construït per la majoria de publicacions i medis- escometre ferotgement contra el turisme i, de pas, aprofitant el malentès, contra el lleure massiu. Només cal llegir l'assaig de Carmelo Vega *Lógicas turísticas de la fotografía*³⁶ i comprovar-ho per estar-hi menys d'acord. Ara, els espais de turisme del nostre ideari són sempre lliures, verges, buits sense ningú, esperant ser descoberts, sembla, per qui té la postal o el fulletó a les mans. Això és nou i fins i tot fins fa ben poc -La Col·lecció en té moltes proves- és el confort inesperat a la natura el que la postal ens volia mostrar. L'hotel parisenc prop de les Piràmides o al cim del Pirineu, vora un llac d'alta muntanya a Suïssa o arran de mar sobre una platja intocada a les Illes és la referència cercada. I encara les podem trobar si es tracta de costes més llunyanes, a Cancun o Brasil.

Més que les imatges dels santuaris de la nova religió post-capitalista, m'agraden més les de les persones gaudint el lleure i, millor encara, si ho fan massivament. A més, en estat de lleure, sempre es revela de les societats i dels homes, el millor i el pitjor. Observar i descriure els hàbits del lleure permet entendre molt intensament els valors, els desitjos i les regles de la civilitat per qüestionar-los intensament. No és que no prefereixi veure La Piazza dei Miracoli de Pisa, sol, a l'alba i proposi fer-ho acompanyat de multituds. Certament, la soledat impressiona, tens la sensació de

descoberta. El monument primigeni impol·lut espera sota la primera llum i sobre una catifa d'herba verda per revelar-se a qui hi arribi primer. És una sensació tan falsa com la que provoca el monument exhaust, assaltat per ramats de famolencs turistes que volen només posseir el *souvenir*. Sento el mateix a les platges de moda al capvespre, als camps d'esports o als concerts massificats. No és que prefereixi *L'ingorgo*³⁷ del ferragosto a les vacances d'Hulot i Tati³⁸ sinó que em resisteixo a considerar el lleure massiu, en cap cas, com una condició negativa. Entenc que té un sentit molt profund i respectable en la transformació de la societat i dels seus valors.

En el passat, a Grècia i a Roma, el lleure era privilegi de l'home lliure. És per això molt conseqüent que aquesta sigui una de les condicions implícites, de la llibertat assolida. D'altra part, la lluita contra l'esclavatge i el treball esclavitzant i les reivindicacions dels drets laborals que permeten el lleure, com tantes lluites, han estat tan sagnants que no poden menystenir-se. Quelcom massiu, per naturalesa, és important i, si és un dret, encara més. Elies Canetti ho reflexiona intensament a *Masse und Macht* -massa i poder³⁹. D'altra part, sobretot si és de turisme, la postal s'ha associat de manera voluntària al lleure massiu. En els llocs amb molta afluència, hi troba oportunitats i sentit. I més si s'entén com a negoci. La postal surt a buscar i trobar la gernació i esdevé senyal, testimoni del lleure massiu assolit. Per això són tan abundants, conservades-enviades, les postals-imatge d'aquest capítol. Cal dir, però, que sovint expliquen el monument, vist distant, com hom desitjaria, però irreal. He triat -al contrari- imatges de lleure on les masses, la gernació, confirmen la relació entre esdeveniment, lleure i lloc, i com aquest, és acomplert massivament.

L'escenari del primer lleure massiu fou la ciutat mateixa, esplèndida, nova, gran, acabada de fer. Totes les classes socials poden gaudir-la. El mar, només molt recentment és territori del lleure. Entre les dues guerres -més a Amèrica que a Europa-, a Coney Island, Arthur Felling⁴⁰ o a Buenos Aires i Mar del Plata, Horacio Copola mostren en les seves sorprenents imatges com l'Atlàntic al Nord i al Sud d'Amèrica ha superat la condició de lleure exclusiu i es massifica, donant lloc a postals-imatges de milers de cossos disposats a rebre, a la seva pell, els beneficis del sol i els banys de mar. Les platges de Río són, com la postal mostra, el millor carrer de la ciutat. És cert que el lleure ha produït, sobretot a la costa, situacions d'acumulació i aprofitament, molt excessives però han estat bones pels negocis i qui les habita hi sembla ser prou feliç. L'esport és un lleure que aplega rarament, de forma massiva, els esportistes però sí, sovint, nombrosos espectadors. Resulta lleure per uns i negoci pels altres. De fet, massiu, sempre vol dir benefici per algú.

Els concerts musicals dels anys seixanta eren massius. Els d'ara, també. Aquells van significar aplegar multituds per qüestionar ideologies -veure de Michael Wadleigh *Woodstock*⁴¹-. I aquests, els d'ara, només concentren espectadors. M'agrada assenyalar la irreverència de fer veïns forçats, un Congrés Eucarístic -l'espiritualitat massiva- i el Casino de Las Vegas, seu voluntària del pecat massiu. Està clar que l'ideari del lleure és exclusiu, individual i propi. Així deu ser el paradís. Però jo defenso, per sobre de tot, que el moviment de masses pacífiques, sense altra cobdícia que el coneixement impossible, el lleure implícit o la felicitat, per ficticis que siguin i malgrat l'amarga reflexió que Jean-Luc Godard fa a *Socialisme*⁴² -el seu darrer film, rodat justament al Creuer Costa Concordia- no pot ser sinó entesa en positiu.

36. VEGA, Carmelo. *Lógicas turísticas de la fotografía*. Ed. Cátedra. Madrid, 2011

37. COMENCINI, Luigi. *L'ingorgo, una strada impossibile (El gran atasco)*. Alberto Sordi, Annie Girardot. Clesi Cinematográfica-Gaumont-Filmedis et altri. Italia-France-España-Deutschland, 1979

38. TATI, Jacques. *Les vacances de mister Hulot (Las vacaciones del señor Hulot)*. Jacques Tati, Natalie Pascual. Cady Films. France, 1953

39. CANETTI, Elias. *Masse und macht*. Claassen Verlag. Hamburg, 1960. *Masa y poder*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2011

40. FELLIG, Arthur (Weegee). *Naked City*. Essencial Books. New York, 1945 i *Weegee's New York Photographs, 1935-1960*. The Neues Publishing Company. New York, 2000

41. WADLEIGH, Michael. *Woodstock. 3 days of peace & music*. Janis Joplin, Jimi Hendrix et altri. Warner Bros. USA, 1970

42. GODARD, Jean-Luc. *Socialisme*. Robert Malouvre, Patti Smith. Vega Film-Office Fédéral de la Culture et altri. Suisse-France, 2010



1.



2.



4.



7.



8.



10.



11.



14.



15.



16.

1. The Lawns & Kingsway. Hove 2. París 3. París. L'Avenue du Bois de Boulogne 4. Clifton Beach. Karachi-Pakistan 5. Playa Bristol y Casino, Mar del Plata. Ciudad Balnearia y de Turismo. República Argentina 6. Coney Island. 1938 7. Rio de Janeiro. Brasil 8. La Grande Motte. La Plage devant les Pyramides 9. Costa del Sol. Torremolinos. Urbanización Playamar. Playa 10. Elliot Landy Magnum Photos. 1969. Woodstock 11. Heilklimatischer Kurort Winterberg/Hochsauerland. St. Georgsprungschanze am Herrloh 12. Banyoles 13. The New York City Marathon starts on the Verrazano-Narrows Bridge 14. Berlin. Love Parade 15. Città del Vaticano. Concilio Ecumenico. Vaticano II 16. Gambling Casino. Las Vegas. Nevada 17. Remember the time. Madh Island. Mumbai 18. Bonjour les amis: Vive les vacances!. Côte de Lumière. Chatelaillon-Platge



3.



5.



6.



9.



12.



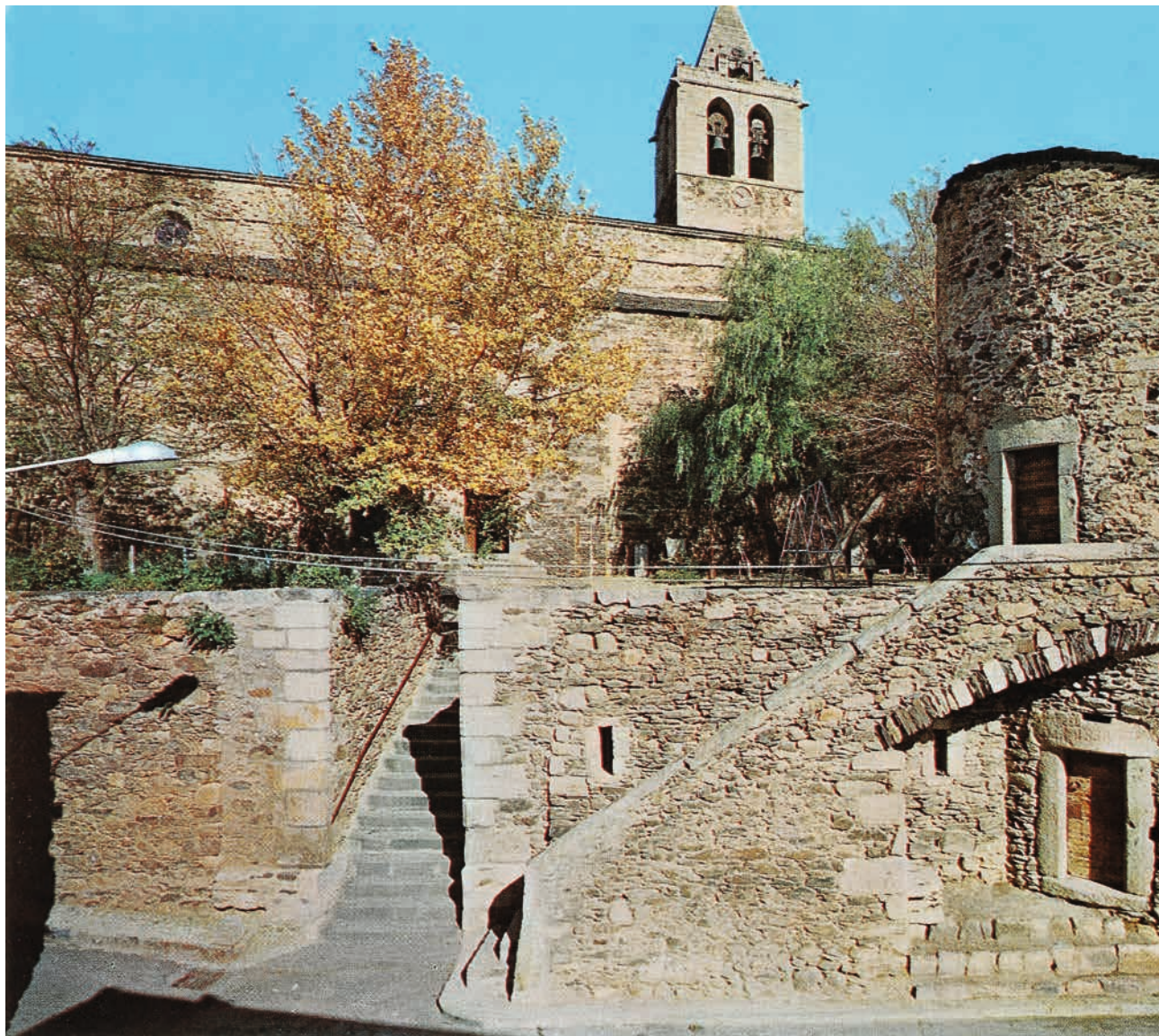
13.



17.



18.



Pirineos Orientales. Cerdaña. Llívia. Iglesia. Ed. Kolorham. 148 x 105 mm. R.P. 2004



Llívia

És, volgutament, la categoria d'imatges de la Col·lecció que aplega les postals més repetides i tòpiques, les que apareixen més sovint. Primer, provoquen refús i són reiteradament descartades. Més tard, proposen preguntes i generen interès. Per què són tan comunes? Quins llocs i què representen? En sentit estrictament cartòfil, gairebé totes són “modernes” -res més adient per representar la condició heterodoxa de la col·lecció-. Són imatges properes, de destins assumibles amb viatges senzills per carretera, en cotxe o en autocar i, només en el cas de Mallorca, per mar, en vaixell. Representen monuments i natures homologades. Corresponen al primer turisme massiu, sigui religiós, de muntanya o de platja i gairebé totes es localitzen a l'Estat. Rarament es creuen fronteres. Com a molt a Lourdes, a Pisa, a Roma o a París.

El més habitual és viatjar al centre, a Madrid, amb les seves excursions facultatives obligades: El Escorial i el Valle de los Caídos, amb parada inevitable al Monasterio de Piedra, també destí autònom. La peregrinació a Santiago de Compostela, a la recerca de jubileus i indulgències, substitueix les de Roma o Palestina, inassequibles. Mallorca, amb les seves coves -d'Artà i del Drach-, és el primer destí turístic i la millor imatge de les belleses naturals del franquisme.

Una qüestió, per a mi, encara enigmàtica és l'interès generalitzat per la farmàcia de Llívia. Potser la idea d'enclavament o l'afecció científica -la farmàcia més antiga d'Europa- fan que la majoria de famílies catalanes hagin rebut, enviat o guardat imatges d'aquesta edificació rònega. El pastor de cabres amb el *punctum*⁴³ del mocador és, en canvi, una postal molt eloqüent. Mostra el resultat sobtat, brutal, del turisme massiu a la costa, sia a Roses, a Eivissa o a Benidorm. Londres és una altra cosa. La imatge, lleugerament aèria, del Parlament, el sector més tematitzat anglès, significa, sens dubte, la modernitat. És l'avió, l'aprenentatge i la pràctica de la nova llengua franca, la música, l'avortament, la nova moda, el nord civilitzat i lliure i, alhora, el viatge i la mirada oberta a una completa ciutat.

Per tot això, entenc que aquestes postals, que per la seva condició de tòpiques i reiterades han passat del rebuig a l'estima, contenen, més que la resta, una enorme informació sobre els nostres hàbits i interessos, de tal manera que esdevenen imprescindibles a l'hora d'explicar i entendre el nostre propi passat ideari col·lectiu.

43. FRIED, Michael. *El Punctum de Roland Barthes*. Ed. Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo). Múrcia, 2008



1.



2.



3.



6.



7.



11.



12.



13.



17.



18.

1. La gigantesca entrada a las Cuevas de Artá. Mallorca 2. Cuevas del Drach. Mallorca 3. Gruta de la Cola del Caballo. Monasterio de Piedra. Zaragoza 4. La Ciudad Encantada. Cuenca 5. El Escorial. Fachada principal 6. Paraíso perdido. Cuevas del Hams. Mallorca 7. Benidorm 8. Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela 9. La Giralda. Sevilla 10. La Mezquita. Laberinto de columnas. Córdoba 11. Atrio del Santuario. Torreciudad 12. Il Duomo. Milano 13. Ponte dei Sospiri. Venezia 14. Firenze Citta' d'Incanto. Primavera Fiorentina agli Uffizi 15. Piazza di Spagna. Trinità dei Monti. Roma 16. Piazza del Duomo coi principali Monumenti. Pisa 17. La Basilique et la Vierge Couronnée. Lourdes 18. Montmartre la nuit. Le Moulin Rouge. Paris et ses merveilles 19. The Houses of Parliament and Westminster Bridge. London.



4.



5.



8.



9.



10.



14.



15.



16.



19.

LA CIUTAT DE L'ARQUITECTURA

2.D

LA CIUTAT DE L'ARQUITECTURA

El camí per la ciutat de l'arquitectura no és previsible, ni obligatori, ni clar. Es recomana anar en deriva divagant, fer-lo en cercle o millor encara en zig-zag. Només així es poden buscar i trobar els **monuments invisibles** i entretenir-se en reconèixer-los. Cal fer-ho lentament perquè cal temps per passar els dits i la vista per totes les **pellis dolces** per poder-ne palpar calors i textures. Cal entrar -sí es pot- a totes les **cases de l'home** i veure com hi viuen i usen cada espai. Pel camí potser ens meravellarem amb l'efecte de la llum que transfigura les coses, així els **interiors** es revelen pel seu efecte **luminós**. La visió que així tindrem de la ciutat no serà en absolut ni estructuralista ni historicista -al contrari- serà només emotiva i sensorial. Potser caldrà, per compensar-ho, reflexionar sobre els projectes -d'arquitectura- en el seu sentit d'innovació formal i tècnica i el seu significat urbà. Obtindrem, segur, un coneixement més estructurat de la ciutat sencera i així podrem tornar al camí amb el llibre d'Aldo Rossi⁴⁴ obert a les mans.

Les cases de l'home És un passeig per l'escenari de la vida privada, individual i col·lectiva, plena d'espais intersticials. Les primeres són senyals i testimonis del desig de cada home d'aconseguir el paradís terrenal o al menys, un espai personal, propi, on només la família hi pot esdevenir nucli conformador de la organització social. Les cases de l'home col·lectives, son les que s'apleguen, transcendent la condició individual. Generoses renuncien a una part dels seus somnis, i a l'acostar-se unes a les altres, -frec a frec- fins a tocar s'amunteguen i es superposen. Amb aquesta innovadora i complexa coexistència construeixen la ciutat.

No és gens fàcil la recerca dels **monuments invisibles**. Es comporten d'una manera molt pròpia. Són dòcils, gens superbis. Deixen clar que no solen renunciar a la seva condició col·lectiva ni a significar la ciutat, però no s'enlairen ni es segreguen de la massa urbana -al contrari- disposen els mecanismes oportuns per acostar-s'hi. Tan a la vora que sembla talment que vulguin passar desapercibuts, amagar-s'hi, clarament. Actuen així sovint els memorials. Encara resul-

ten més enigmàtics i interessants els monuments palimpsestats, els que ara són una cosa i originàriament una altra, que encara, a sota, amagada, invisible hi permanenceix.

La pell dolça. És la voluntat de, defugint de la crònica i la història, només amb imatges, provar de fer una reflexió sobre el valor sensitiu dels materials amb els que la ciutat està feta. Dels que construeixen i materialitzen l'arquitectura, però sobretot de com els percebem. En resulta una relació de postals-imatge que barreja formes, textures, colors i sobretot matèries. Expliquen la relació entre estructura, massa, ornament i pell. Parlen de com està feta la ciutat i l'arquitectura, de com es manifesta i de com l'entendem.

La llum interior. És una constatació del valor de la llum natural -diürna, sobre tot- com a reveladora de l'espai interior. El terme entès aquí com en el procés de captació fotogràfica, on és la posició, mesura, intensitat i color de la radiació lumínica qui determina la qualitat i resposta de l'emulsió. Es fa evident que alhora que el volum i la forma és la llum que fa visible, manifesta i qualifica l'espai interior. Des de l'òcul del Panteó de Roma fins a la tenda gegantina recoberta de teixit de formigó -tan lleuger com una mantellina- de la catedral de Brasília, es resumeix tota la lluita de l'home i l'arquitectura per usar al seu favor la llum en l'obsessió -justificada o no- de fer cada cop més **lluminosos** els espais **interiors**.

Els Projectes d'arquitectura moderna. Vol explicar el projecte d'arquitectura com a eina sensible d'innovació i transformació urbana. No cal dir que aquest és un objectiu certament complicat per fer només amb postals per la seva notòria i justificable escassetat. Seria ben fàcil si es compta amb les múltiples publicacions de concursos i treballs escolars, que rarament esdevenen postals, i encara menys postals als postalers urbans. Si les trobem serà com a mostra d'exposicions a les botigues dels museus. De fet, la dificultat de l'exercici confereix valor a la recerca, especialment per ser una categoria molt propera, i pròpia de la nostra activitat.

44. ROSSI, Aldo. *L'Architettura della città*. Marsilio Editori-S.P.A., Padua, 1966.
La arquitectura de la Ciudad. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1979



David Hockney. **A Big Splash**, 1967. Ed. Tate Gallery. 148 x 105 mm. R.P. 1995

Les cases de l'home

Cansat de fer cases pels deus, l'home sembla haver destinat el seu enginy, temps i neguits a fer les millors cases pels senyors de la terra. Palaus, castells i cases bones no semblen fer més que confirmar-ho. L'habitatge repetit, el col·lectiu, el necessari i assumible per la majoria, o per tots, sembla un tema només artesà que no mereix el concurs de la tècnica i, encara menys, de l'art. La postal -em dol dir-ho- manifesta prou bé aquesta situació. la ciutat, però, de seguida s'imposa i revela la seva condició d'estar feta per l'aplegament conseqüent de fragments que, junts, generen, permeten i construeixen la vida col·lectiva i la ciutat. Aquesta presentació vol fer una mirada compartida, alhora, entre dos anhels. Un ull per la casa de l'home unívoca, especial, irreplicable, peça única com a condició de partida i l'altre ull per la col·lectiva. Ensenys, una vora l'altra, fan la ciutat contínua. S'ha adoptat un cert ordre cronològic que permet, en ambdues formes d'habitatge, una reflexió sobre la mesura, disposició i solució material. **Col·lectiu o individual.**

Aquest és un camí que es preocupa per les innovacions tècniques de les condicions constructives i conceptuals. Val a veure, en aquest sentit, com observa Beatriz Colomina "Si hay una palabra que viene a la mente al pensar sobre la Casa del Futuro es "plástico". El edificio estaba hecho completamente de plástico y lleno de objetos de plástico" a *De la casa del futuro a la casa de hoy*⁴⁵. De vegades, la innovació és tant la tecnologia constructiva com la seva organització, les seves jerarquies i significació i així ho explica magistralment Josep Quetglas a *Les Heures Claires*⁴⁶, una dissecció publicada de la Ville Savoye de Le Corbusier.

L'habitatge col·lectiu té moltes més obligacions imposades. Ha de discutir qui-nes són les mesures dels fragments de cada cèl·lula, si són idèntics o difereixen. Fins a quin punt en cas de fer-ho i si els hi és fàcil d'aplegar. També es planteja què són unitats individuals i què és comunitari, quins elements hi ha de sutura i de comunicació, ja sigui vertical o horitzontal. Alguns materials, al seu torn, fan fàcil la multiplicació i l'apilament de l'habitatge col·lectiu. El maó primer i ara -amb força més eficàcia- el ferro i, sobretot, el formigó. No deixa de banda, tampoc, la disposició del conjunt al terra i la seva relació amb l'espai públic i col·lectiu, el carrer.

A la ciutat moderna, l'habitatge ha esdevingut, alhora, un dret de tots, una necessitat col·lectiva i comuna, un tema, en fi, d'arrel individual però d'interès general. Obligació de governants però alhora naixent negoci. D'altra part, la capacitat constructiva ha estat acompanyada del creixement en horitzontal, per les vies cada cop més capaces i pel transport intensiu però, també, en vertical. L'ascensor n'és el responsable principal.

Són nombrosos els estudis per conèixer i millorar l'habitatge, individual i col·lectiu. Entre els primers referents, citar potser dues publicacions extremes, la de Pedro Azara⁴⁷, *Les Cases de l'Ànima*, amb emocionants maquetes de les primeres cases de l'home i, en l'extrem oposat, *La Casa d'Adam al Paradís* de Joseph Rykwert⁴⁸. Pel que fa a l'habitatge col·lectiu, aquest té continus i rigorosos estudis a Amsterdam, a París o a Viena però cap de tan intens com els massius plantejats a les ciutats alemanyes notòriament a Frankfurt. Destacar, especialment, *L'Abitazione razionale*⁴⁹ de Carlo Aymonino.

Darrerament, però, les preocupacions estan en entendre les transformacions de la ciutat construïda i de l'habitatge col·lectiu com a reflex de la transformació social. En aquest sentit, les publicacions de Monique Eleb⁵⁰ són reveladores dels nous significats i conflictes de l'habitatge i la ciutat.

45. VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max; COLOMINA, Beatriz. *Alison and Peter Smithson: From the house on the Future to a house of today*. 010 Publishers. Rotterdam, 2004. *Alison y Peter Smithson De la casa del Futuro a la casa de Hoy*. COAC. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2007

46. QUETGLAS, Pep. *Les Heures Claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier i Pierre Jeanneret*. Introducció de Jean-Marc Savoye. Ed. Associació d'idees-Centre d'investigacions estètiques-Massilia. Sant Cugat del Vallès, 2008

47. AZARA, P. *Les cases de l'ànima. Maquetes arquitectòniques de l'Antiguitat (5500 aC/300 dC)*. Catàleg de l'exposició. Ed. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona-Diputació de Barcelona. Barcelona, 1997

48. RYKWERT, Joseph. *On Adam's House in Paradise: the Idea of the primitive Hut in Architectural History*. MIT Press Cambridge, 1971. *La casa de Adán en el Paraíso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1974

49. AYMONINO, Carlo. *L'Abitazione razionale: atti dei Congressi CIAM 1929-1930*. Marsilio Editore. Padova, 1971

50. ELEB, Monique. *Vu de l'intérieur. Habiter un immeuble en l'Île-de-France, 1945-2010*. Les éditions Archibook. Paris, 2011

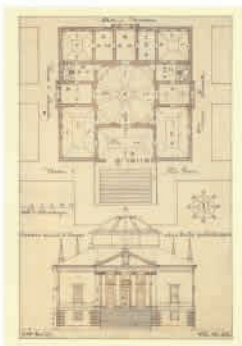




3.



4.



7.



8.



11.



12.



15.



16.



19.

1. Kouilou. Ma Case 2. Village dogon près de Bandiagara. Mali 3. Bariloche. Vista del Bosque de Arrayanes 4. Valparaíso. Chile. Cerro típico de Valparaíso 5. Ercolano. Nouvi scavi. Casa dei Cervi 6. Medenine. Maison à quatre étages 7. Vincenzo Scamozzi (1552-1616). La Rocca Pisana. Vicenza. Italy 8. Casablanca. Habitat marocain 9. Johannes Vermeer (1632-1675). Het straatje 10. Yemen Hadhramawt. Shibam 11. A California Bungalow in Winter 12. Frankfurt a. M. Hedderheim 13. Woonhuis. Architect's Villa. Hilversum 14. Halle-Neustadt. Im Wohnbezirk VIII 15. Villa Savoye à Poissy. Yvelines. Façade d'arrivée sud-est 16. Le Littoral Méditerranéen. Marseille. La Cité Radieuse. Le Corbusier 17. Casa-Finlandia Futuro Proto 18. Bogotá. Colombia. Plaza de Toros, Santamaría y sus alrededores 19. Belsizesquare



Adalaj Vav. Ed. India Post. 145 x 94 mm. D.C. 2010

Els monuments invisibles

M'agraden els monuments que no ho semblen. Els que no tenen recança en apropar-se a la resta de ciutat i gairebé es confonen amb les cases comunes. M'agraden les esglésies dels convents de Cadis o de Venècia perquè tenen voltes i cúpules però no campanars. També els palaus d'Amsterdam mirant els canals alineats, a tocar un de l'altre i amb els jardins als patis comuns de l'illa, al darrera. I els teatres de New York que poden obrir les seves portes a la cantonada de qualsevol carrer.

A les postals els agraden -es nota- els altres monuments, els que es mostren autònoms i altius, els que presideixen perspectives i places. Són aquells que s'enfilen als podis per poder tenir escales davant. Tenen campanars, frontons, pòrtics, columnates i absis als que es fa difícil, si no impossible, acostar. Tant se val que siguin capitolis, temples, espais de lleure, estacions o mercats. Sovint, omplen tota l'illa, enlairats i separats, de la resta de ciutat. Per això acaben vivint sols, solters, sense compartir res amb cap altre edifici ni activitat. Es consideren la identitat de la ciutat, el que pot diferenciar-ne una d'una altra. És per això que són tan abundants en imatges i també, evidentment, en postals. De cada monument nou, la postal se n'alegra. Si el reproduïx, el diferencia, el certifica com a part de l'ideari col·lectiu. Tot plegat és un bon exemple de relació complementària entre postal i monument. Un s'aprofita de l'altre, es necessiten i s'ajuden mútuament.

Però, com he dit, jo estimo els monuments invisibles, i això de fet, ja comporta una contradicció. Un concepte exclou bona part de l'altre. Proposo moure'ns només en la intersecció esperant que potser, d'aquesta manera, els pugui classificar. En aquest sentit, per caracteritzar-ne la seva invisibilitat, he establert -només- tres categories: els que **s'enterren**, els que **suplanten** i els que **s'amaguen**. Tots, a la ciutat.

La primera categoria -els **enterrats**- és la més senzilla d'entendre i d'explicar. Acull els monuments excavats a la terra o a la roca que, de manera natural, aprofiten la condició de solidesa i aïllament d'una i altra per construir i/o protegir físicament el monument. El tresor de Petra, la piràmide de Zacaries i la tomba de Jacob, ambdues a Jerusalem, la tomba de Klytemnestra a Mycenae, les esglésies de Lalibela, el temple de Kaïlasha a Ellora i, sobretot, Adalaj Vav en són una bona relació. Hi ha de tot. Abunden les tombes i els temples però el més sorprenent són, segurament, els Vav, abundants al Rajastan. Són unes construccions públiques i cíviques que van a buscar l'aigua de boca allà on es troba, al nivell fluctuant segons sigui època de pluja o sequera. D'aquest pou accessible a cel obert, en fa tal dependi d'estructura i ornament que el fa esdevenir veritable espai públic i extraordinari i insòlit monument.

Els segons són aquells que es camuflen dintre d'altres i **suplanten** la primera identitat. Alguns d'ells són de forma i ús solvent i història sobradament coneguda. La mesquita de Còrdova i la seva catedral incrustada ha pogut persistir, una i altra, sense perdre la forma ni l'ús original de la mateixa manera que el temple de Neptú a Roma o el palau de Dioclecià a Split. No obstant, el més excepcional dels monuments invisibles que suplanten identitats és, segurament, la plaça de l'Amfiteatre de Lucca. Habitada, cívica i plena d'activitat, el monument original és a penes perceptible. Només revela la seva condició inicial per la seva forma mantinguda sota la ciutat convencional. És un cas paradigmàtic de la capacitat de la ciutat per assolir transformar i donar vida perenne a l'estructura i forma existents canviant, només, el seu ús. Es tracta de mantenir la vitalitat urbana a tota costa, fent esdevenir invisible -però viu- el primitiu monument. Com un apèndix d'aquesta categoria, considero els monuments **embolicats** que mantenen l'ús i perden o, millor dit, amaguen la forma encara que només temporalment. És una resposta artística, una manera de significar monument i fer-ne imatge i postal. Christo i Jeanne Claude⁵¹ n'han fet tot un art i un medi de vida. El resultat és insòlit, sorprenent i amb un extraordinari succés.

La tercera categoria és la dels monuments que **s'amaguen** incorporant-se com a part que són de la ciutat. Aquests són els menys vistosos i els més habituals. Les estacions de ferrocarril-terminals- que arriben fins al centre i, malgrat la seva volumetria, forma, mesura i condició, s'acosten tant a la ciutat construïda que hi estableixen fins i tot una relació de contigüitat extrema. Les de Venècia i Bilbao en són un bon exemple. També les mesquites del Yemen o del Marroc i les esglésies de Venècia. No és menys el palau d'Urbino, amb una condició poc habitual. La seva façana més urbana forma un reclau que, a manera de plaça, permet mantenir l'escala de ciutat i, alhora, la del nou palau. És una delicada lliçó de construir gran arquitectura en continuïtat i contigüitat.

51. VV.AA. *Christo and Jeanne Claude: Early works 1958-1969*. Introduction Alexander Tolnay. Ed. Taschen. Köln, 2001.



1.



3.



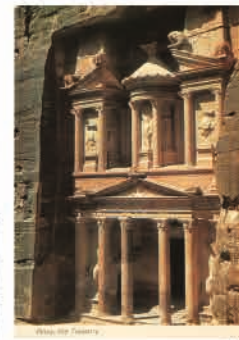
4.



7.



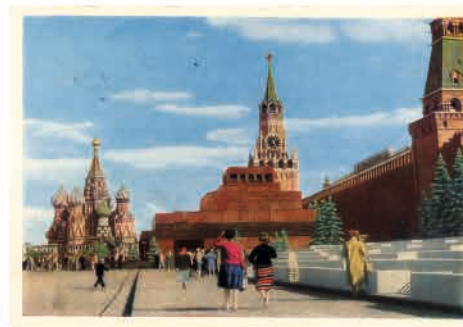
10.



11.



12.



16.



17.

1. Venezia. Stazione di S. Lucia 2. Bilbao. Estación de Portugalete y Santander 3. Vila Cisneros. Sahara
4. Venezia. Riva degli Schiavoni 5. Urbino. Palazzo Ducale. Facciata ad ali 6. La Grande Mosquée et
la ville de Jiblah. R. A. Yémen 7. Córdoba. Vista aérea 8. Split. Peristil 9. Roma. Templo di Nettuno
10. Vietnam War Memorial. Washington DC 11. Petra. The Treasury 12. Jérusalem. Pyramide de Zacharia
et Tombeau de Jacob 13. Mycenae. Tomb of Klytemnestra 14. Timket in Lalibela. Ethiopia 15. Inde.
Ellora, temple de Kaiłasha 16. Lenin Mausoleum. Red Square. Moscow 17. Berlin 1995. Der von Christo
und Jeanne-Claude verhüllte Reichstag 18. Anfiteatro Romano. Veduta aerea. Lucca



2.



5.



6.



8.



9.



13.



14.



15.



18.



**Os fotógrafos portugueses:
Gérard Castello Lopes.
Lisboa, 1956.**

Ed. 19 de Abril, 1996
150 x 105 mm. M.S. 2006

La pell dolça

No tinc cap dubte en afirmar que, de tots els edificis construïts per l'home -que coneixo-, el Taj Mahal és el que té la més flexible, tensa i lluminosa pell. Agra és una ciutat intensa, desmesurada, ferotge on, només el riu -el Yamuna- que l'ajunta i parteix, sembla tenir un camí segur, inexorable i obert. No en va s'hi han disposat a la vora els primers jardins mongols, el red Fort i, sobretot, el Taj Mahal imponent, tots, les seves perfectes geometries sobre la inabastable ciutat. Si del palau interessa la màgica relació dels espais, la perfecció constructiva i la capacitat artesana, del Taj sorprèn la pell. Amb llum o amb boira, a l'hora que sigui, la disposició, la forma i la materialitat de la pell de l'edifici -teixida tota amb marbre blanc i tessel·les incrustades de pedres de color- reflecteix la llum en totes les direccions. Totes les altres qualitats de l'edifici com la posició, simetria o mesura esdevenen secundàries. És un edifici estrany -de fet, és només una tomba-, de factura i forma exagerades però amb la pell més bonica del món.

A Manuel Solà també li interessava la pell de l'arquitectura però, sobretot, de la ciutat⁵². I no se n'estava de dir-ho perquè, tant o més que l'estructura, la carn com a Richard Sennet, les entranyes o l'ànima, importa la pell, el tel sensible o l'aura amb què la ciutat es mostra i es relacions amb el seu entorn. Com en qualsevol rostre, de la seva lluisor i cura, hom dedueix la salut de cos. És més, com que la ciutat té vida perenne, la seva pell, porosa, respira, transpira i s'omple de pols o, sota la pluja, s'amara de saor.

Fins ara, aquesta pell urbana estava feta amb els materials dels que l'home disposava, els més propers a l'hora de fer la ciutat. Sovint és de fusta tallada, raspallada i encara acolorida amb pinzells i colors o potser castigada per la pluja i vent. També pot ser feta de pastes de calç, terroses o blanques com la neu que es renoven amb cura, de manera contínua, o mostren, en el seu descuit, també el treball del temps. Si són de paredat -material solvent per l'estructura- però de pobra presència, semblen ermes, nues, com aixecades del llit. En canvi, si són de pedra tallada o, encara més, polida, tothom es meravella davant la magnificència del seu -quasi-etern vestit. Hom imagina que a to amb la nobilitat de la pell de les façanes, l'interior serà correspost amb els millors espais. Per això, els palaus i els temples han emprat, fins fa ben poc i sempre que han pogut, la pedra en la seva pell, en totes les seves innombrables varietats. Sempre ha estat el més solvent dels materials. Catedrals blanques -un dia- com escriu Le Corbusier⁵³ que saben, però, acumular el temps. Ara, les coses han canviat força. El vidre i els metalls, inevitables per la seva tecnologia, lleugeresa i cost, semblen del tot imprescindibles per a l'assumpció de l'arquitectura i la ciutat moderna. Fixem-nos, però, que aquests són materials inerts que no respiren, de pell freda i, està clar, pocs sentiments.

Les postals demostren la seva estima cap a les pells treballades i tatuades amb cal·ligrafies, textures i color. Sovint valoren menys les pells contínues, les que només el contrallum i la forma diferencien subtilment com a l'església Paraportiani de Mykonos. Entre les primeres imatges de les roques amb gravats aborígens de Kakadu -al centre d'Austràlia- i la Taivallahden seurakunnalle, hi ha, molt resumida, una història gràfica de la pell i els seus valors. Primer, la natura és el marc de l'obra artística i simbòlica; després, mur, pilar, sostres i qualsevulla façana o parament és suport de l'ornament; ara, la roca nua dramàticament texturada és un valor en si mateix que reforça la llum zenital adequada i el contrapunt de les llànties flamejant.

Dues ciutats properes en distància però llunyanes en tradició, han experimentat alguns dels valors més intensos de l'arquitectura en les seves pròpies pells. Una, a l'interior -Granada-, amb la feina més subtil i delicada feta només amb rajoles vidriades i guixos acolorits i l'altra -Lisboa- amb la construcció de la urbanitat més refinada disposada, justament, a l'exterior. En efecte, en cap lloc com a Granada -una ciutat àrab de forma, estructura i pensament, oblidada al sud d'Europa- es pot comprovar amb tanta nitidesa els efectes que produeixen, sobre els espais que es proposen, els tractaments de les pells interiors. Com en les més delicades membranes i en els tels que protegeixen els orificis del cos, els paraments indecisos -ni oberts ni tancats- dels palaus de l'Alhambra, d'"azulejos" blaus, verds, vermells, blancs i grocs, cal·ligrafiats amb geometries intrincades però, sobretot, els contra-motlles o "mocarels" de les cúpules de guix -tractats talment com si fossin l'interior d'una magrana- fan entendre el valor insòlit de la pell interior. A Lisboa, també els "azulejos" reflecteixen la llum blanquinosa⁵⁴ de la boira del riu però, més que a l'interior a les façanes, és en la urbanitat on la ciutat té el seu valor distintiu. No és aquesta una ciutat única. També Roma, Venècia, Florència o Brussel·les han dispensat gran cura en la construcció dels seus espais urbans però és efectivament a Lisboa on l'encert de la decisió en els materials, la mesura, el color i, sobretot l'esmerada disposició es revela de la més explícita manera. Potser per la tècnica emprada o potser per l'obligació d'atendre la topografia que suposa un especejament duc-til i flexible però el cas és que els paviments de Lisboa són la pell amb més urbanitat acumulada. S'ajusten a la ciutat com les escates a la pell de la serp i és potser per això que François Truffaut, a *la peau douce*⁵⁵, sota un títol amable, narra una història lírica de gran duresa emocional que vincula a Lisboa i, potser, a la seva pell.

52. SOLÀ-MORALES i Rubió, Manuel. *Me gusta la piel de la ciudades*. Entrevista de Malén Álvarez a El País Semanal, 12/10/2008

53. LE CORBUSIER. *Quand les cathédrales étaient blanches*. Éditions Médiations. París, 1937. *Cuando las catedrales eran blancas*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999

54. TANNER, Alain. *Dans la ville blanche (En la ciudad blanca)*. Bruno Ganz, Teresa Madruga. Suisse-Portugal-Great Britain, 1983

55. TRUFFAUT, François. *La peau douce (La piel suave)*. Jean Desailly, Françoise Dorléac. Les Films du Carrosse-Sédf Productions-Simar Films. France, 1964



1.



2.



4.



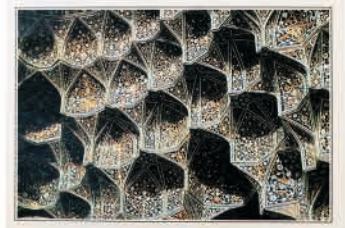
5.



9.



10.



11.



15.



16.



19.



20.

1. Thaïlande. Sing Buri, le Wat Phra Nin Chak Si 2. Australie. Parc national de Kakadu, gravures aborigènes 3. Luxor. King's Valley. Tomb of Sety I 4. Albi. Ville d'art. Centre de tourisme. Intérieur de la Basilique Sainte-Cécile, XIII s. 5. République unie du Cameroun. Chefferie Bandjoun 6. Napoli. Monastero di Santa Chiara XIV s. Un angolo del Chiostro maiolicato 7. L'Art Roman à Poitiers. Vienne. Église Notre-Dame-la-Grande XIe et XIIe s. 8. Granada. La Alhambra. Sala de las dos Hermanas. Detalle 9. Agra. Taj Mahal. Detail of the central part 10. Sidi Saiyyed Jali 11. Iran. Ispahan, auvent d'entrée de la mosquée royale 12. Sana'a. Yemen. 13. Ruinas de Mitla. Oaxaca. México 14. Murals in natural Stone adorn the Communications and Public Works Building. México D.F. 15. Greece. Mykonos. The Paraportiani church 16. Detalle de las formas curvas de titanio y de los muros cortina de cristal 17. Skogskrematoriet. Skogskyrkoården. Stockholm. Gunnar Asplund 18. Taivallahden seurakunnalle 19. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris 20. Olympiapark München. Europas größter Sport- und Freizeitpark 21. Palazzo Grassi. Venezia. Italia 22. Cubos de Moneo 23. British Pavilion. Expo Shanghai



3.



6.



7.



8.



12.



13.



14.



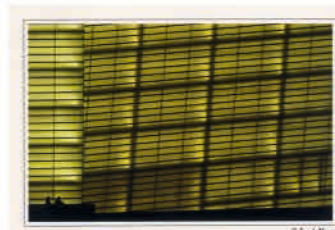
17.



18.



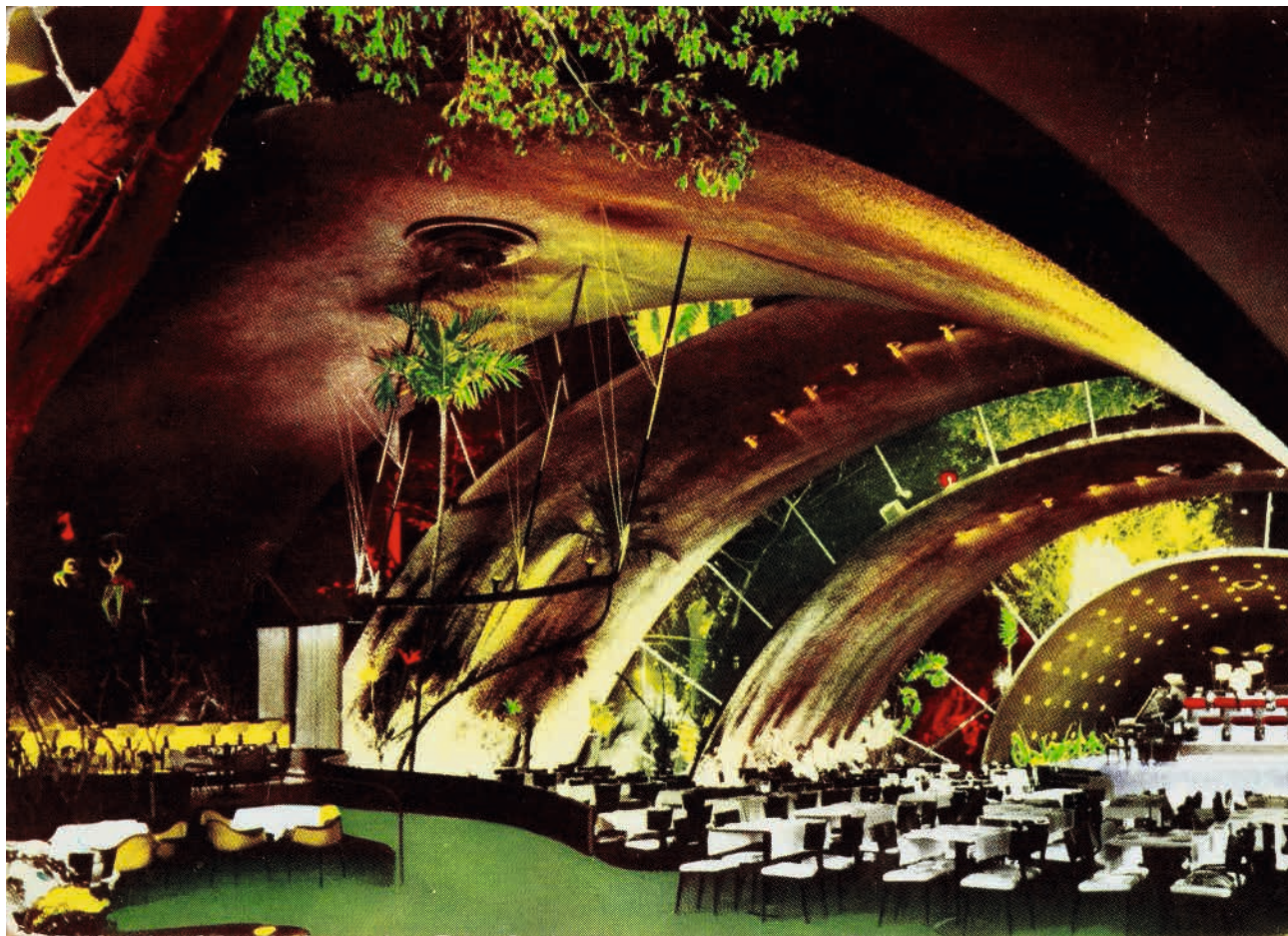
21.



22.



23.



Tropicana NightClub, Havana, Cuba. Showing Beautiful Crystal Arch. Ed. Photochrom. 137 x 87 mm. J.G. 2004

La llum interior

Des de que l'home ha sortit de la foscor de la caverna, no para de voler-la reconstruir -sense perdre, però, la indispensable presència del benefici de la llum-. A Egipte els enterraments són interiors. Les tombes, malgrat ser espais que acumulen -com cap altre- significació, ornament i color, no tenen llum tot i ser considerats sepultura destinada a conservar la memòria i el cos -això no és poca cosa-, i un espai que pretén assolir l'eternitat. Els romans incorporen el cel a través del pati que il·lumina perennement tot l'interior. La troballa culmina al Pantheon de Roma on la cúpula més perfecta es condensa en un òcul que, com explica Elias Torres, és el principi de la història de la llum interior⁵⁶.

Interior i llum són, doncs, conceptes clarament antagònics que l'home, en un llarg procés de treball, esforç i imaginació, ha assolit fer compatibles, gairebé per complet i ara, sovint, fins i tot en excés. Aquest desig l'ha portat a construir portes, balcons, finestres, lluerns, troneres, forats, traus i tots els mecanismes necessaris per obtenir l'obertura i la clausura, l'enfosquiment i la il·luminació a voluntat. No en va, la materialització de l'arquitectura té com a conceptes capitals el tancament i l'obertura, decisius en la configuració i qualitat de l'edificació.



56. Segurament, és gosadia fer aquesta reflexió sobre el valor de la llum, tenint a les mans la tesi i el llibre d'Elias Torres *Luz zenital* (Ed. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 2005). No voldria que fos així, considerat en aquest treball si no un amistós acostament que significa, primer afecte personal, després testimoni d'estima pel tema, l'estructura ui el resultat del treball. Del que, des de les primeres pàgines de la tesi -justificació- em manifestava deutor fins al final.

57. Totes les postals-imatges de la sèrie són interiors il·luminats, lluminosos per l'efecte de la llum del sol. No obstant, com a imatge d'encapçalament i, per concloure aquest text, he escollit la única amb llum artificial.

Assolir la màxima llum amb el mínim d'estructura -menys suports- és, segurament, el repte de tot edifici, especialment evident en la construcció dels grans temples però també dels llocs de la mobilitat o del lleure. Primer, les grans basíliques; després, les llotges públiques i les sales dels palaus; tot seguit, les estacions i ara els estadis, relacionen la llum que il·lumina i la llum estructural. Es con-fonen voluntàriament els conceptes perquè, de fet, es proposen el mateix.

En aquest sentit, si la història de la llum interior comença al Pantheon, també és cert que té un moment sublim, de perfecció, amb la finestra a Holanda. És perfecte en posició i mesura, proporcionada a la quantitat i qualitat de la llum i a l'espai. Vermer de Delft ens en parla magistralment a *lectora a la finestra*, de 1657. Pinta la finestra domèstica, amb la llum arran de cara, un rostre que reflecteix la llum als ulls. La finestra canvia, però, radicalment d'escala a la Biblioteca de Ljubljana o a l'Estació de Pensilvània a New York. Les llums dramàtiques dels interiors de Marrakech o Gadamés, per la seva banda, semblen dir que les ciutats del desert tenen garantit el contrast extrem com a condició inevitable. Ho contradueixen volgutament el Suck el Turck de Trípoli o el palau d'Udaipur, ambdós en situacions geogràfiques més amables compartint una llum matisada i treballada. La postal-imatge indú obre un altre tema clau en la llum interior, el valor del color. Les vidrieries, un conjunt de vidres tintats, és un invent persa que evoluciona tant a Orient com a Occident. Primer, permet la construcció dels vitralls dels temples gòtics que semblen fets per poder filtrar i amagar de significats la llum del cel. Després, de manera més descarnada i sense altre missatge que l'ostentació de la capacitat constructiva, alguns edificis semblen fets només d'ornaments i de llum. L'Estació Termini de Roma en seria un bon exemple. Els seus insòlits espais, construïts per Pier-Luigi Nervi amb una sola coberta, sense plans, ni horitzontals ni verticals. No obstant, si haguèssim de triar un guanyador d'aquesta cursa exagerada, sembla que la partida se l'enduria la Catedral de Nossa Senhora Aparecida de Brasília, d'Oscar Niemeyer, una cabana gegantina conformada per setze tiges finíssimes que té, com a únic tancament, una teranyina de llum.

Com imatge d'encapçalament i per concloure aquest text he escollit una postal-imatge de les cobertes del Cabaret Tropicana⁵⁷, obra feliç de Félix Candela dels moments del seu major esplendor. És una obra de factura radicalment moderna i, gairebé, un interior exterior. En efecte, les fines làmines de formigó corbades -com un cartró flexible-, tensades i ancorades al sòl no volen tancar res, només fer-ne l'efecte i protegir lleugerament de la pluja i el vent. Són tan fràgils com la tela d'un paraigua i el seu propòsit principal -i no és poca cosa- és reverberar el so i reflectir la llum.



1.



2.



3.



6.



7.



10.



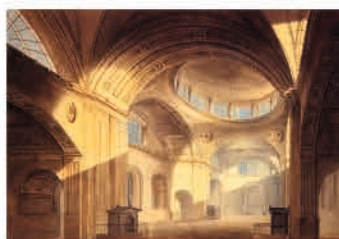
11.



12.



17.



18.



19.

1. Roma. Il Pantheon. Interno 2. Interior view of the Solomon R. Guggenheim Museum during the installation of Dan Flavin 3. Arte Romano. Stabia 4. Vestíbulo del Hotel Habana Libre 5. Maroc Infini. El Jadida. Citerne Portugaise 6. Sahara. Ghadamès. Libye 7. Ruelle de la Médina de Marrakech 8. Tripoli. Suk el Turc 9. Stained glass windows. City Palace. Udaipur 10. Johannes Vermer (1632-1675). Lectora en la ventana. 1657 11. Narodna in Univerzitetna Knjiznica. Ljubljana. Slovenija 12. Alfred Eisenstaedt. Pennsylvania Station. New York 13. Pilgrims Performing. Sa'ai in Safa-Marwa 14. Milano. Galleria Vitt. Emanuele. Pavimento artistico 15. Kolonáda. Mariánské Lázně 16. Sahara. Ghadamès. Libye 17. Taivallahden kirkko. Temppeliaukio. Helsinki 18. Sir John Soane (1753-1837). Design for the Three Per Cent Consols Office. London 19. Roma. Stazione Termini. Biglietteria 20. Vaticano. Pierluigi Nervi Salone delle Udienze 21. Paris. La Sainte-Chapelle du Palais. XIII s. 22. Brasil. Brasília. Interior da Catedral



4.



5.



8.



9.



13.



15.



16.



14.



21.



20.



22.



Eliel Saarinen, Competition entry for the Chicago Tribune Tower, 1922. Ed. Museum of Finnish Architecture. 199 x 285 mm. R.P. 2004

Els projectes de l'arquitectura moderna

Val la pena sortir d'Hèlsinki, sobretot per Sant Joan, al solstici d'estiu, i arribar-se a Hvitträsk, a Kirkkonummi, el taller-comuna on Herman Gesellius, Armas Lindegren i Elias Saarinen varen viure i treballar plegats. Emociona veure intacta la vila, esdevinguda museu, amb les estances, mobles i teixits tan bons conservats que són testimoni de la vida intensa allí produïda ara fa cent anys. És emotiu entrar a l'habitació, amb el llit i les joguines d'Eero i Eva-Lisa Saarinen, a la cuina, amb tots els estris o la gran sala amb els sofàs raconers. Segurament, però, el que més emociona és la visita al lluminós i pulcríssim taller. El dibuix del concurs del *Chicago Tribune*⁵⁸ et rep tal com és, delicat, efectiu i acurat dibuix a llapis sobre paper, de mesura humana -no et deixa veure ja res més-. Al menys, per mi s'ha acabat la visita. Entenc que és ell el responsable de la nova vida americana de tota la família i la corresponent sort d'Eero, el fill, però no concebo com, a la placidesa de Finlàndia i d'aquesta casa, Eliel⁵⁹, que ja havia construït l'estació de Hèlsinki i proposat el major pla de creixement de la ciutat, fos capaç de visionar una arquitectura tan radicalment diferent per un gratacels a Chicago, una de les capitals del món. Per desgràcia o fortuna, aquest dibuix restarà sempre projecte i és d'això que m'agradaria parlar. De les eines que es proposen transformar l'arquitectura i la ciutat i potser fins i tot assoleixen fer-ho però, a vegades acaben transformant sobretot la vida personal.

És clar que les postals, gairebé de manera exclusiva, tendeixen a explicar els projectes construïts. Un cop reconeguts, s'han cercat els seus antecedents projectats, conservats fins ara a museus o a arxius, i se n'han fet postals. Ara, emocionen tant com interessien les seccions de la Cúpula de Santa Maria dei Fiori dibuixades per Filippo Brunelleschi⁶⁰ a Firenze com la de la maqueta de les inacabables obres de Sant Pere a Roma⁶¹, assolides en el nostre ideari tant pels seus valors com per la seva modernitat. No abunden -i per això són tant o més valuoses- les obres d'arquitectura moderna “no construïdes” tals com el Cénotaphe de Newton d'Étienne-Louis Boullé o les propostes només dibuixades d'Aldo Rossi per Torino. D'altres imatges-postals d'arquitectura són les situacions menys classificables, d'arquitectures que van ser però que ja no hi són. En aquest apartat s'inscriu la imatge del projecte de la façana del Café d'Unie a Rotterdam de JJP Oud o la meravellosa imatge del dibuix acolorit de la fira d'Estocolm, de 1930, dibuix i obra d'Erik Gunnar Asplund. Són també interessants les interpretacions de projectes. Així, es presenta en postal retallable la sintètica maqueta volumètrica de la capella de Notre Dame d'Haut de Le Corbusier, a Ronchamp.

Els projectes d'arquitectura abunden en les publicacions periòdiques, fruit dels concursos i en les publicacions escolars. No és habitual, però, produir postals d'aquelles arquitectures valuoses, estimables però no construïdes. Per això, valoro molt la sèrie de 24 projectes no construïts, desapareguts o irreconeixibles, aplegats sota el títol d'*Arquitecturas Ausentes*⁶², que resumeix la vàlua del projecte d'arquitectura al moment que hom el considerava com a eina per investigar, inventar i ajudar a canviar el món. De postals, evidentment, no n'hi ha i, en aquest sentit, és una pregunta habitual però no retòrica saber quines són les condicions que fan que l'arquitectura i encara més els projectes d'arquitectura siguin reconeguts amb identitat. ¿Són els editors, els fotògrafs o resulta que simplement reflecteixen i consoliden l'ideari col·lectiu? En qualsevol cas, d'antuvi sembla ben segur que una guia d'arquitectura absent o construïda mai es pot ni trobar ni assimilar a un postal urbà.

58. SOLOMONSON, Katherine. *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Cambridge University Press. New York, 2001

59. HAUSEN, Marika; MIKKOLA, Kimo (et altri). *Eliel Saarinen Projects 1896-1923*. Gingko Press. Hamburg, 1990

60. VVAA. *Rinascimento de Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'Architettura*. Publicació basada en el Catàleg de l'exposició del Palazzo Grassi de Venècia. Coord. Henry Millon i Vittorio Magnago Lampugnani. Bompiani Edizioni. Milano 1994

61. CURCIO, Giovanna. *Il Tempio Vaticano 1694*. Carlo Fontane. Electa Edizione. Milano, 2003

62. VVAA. *Arquitecturas Ausentes. 24 monografías*. Ed. Dirección General de Arquitectura y Política de Vivienda-Ministerio de la Vivienda-Arquía. Madrid-Barcelona, 2004



1.



2.



5.



9.



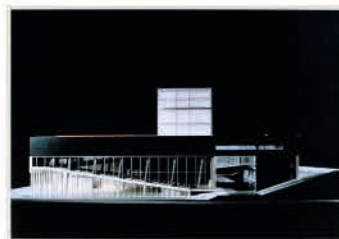
10.



12.



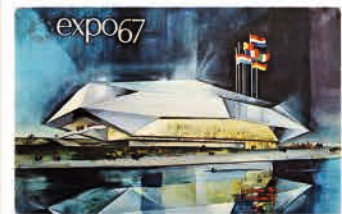
13.



15.



16.



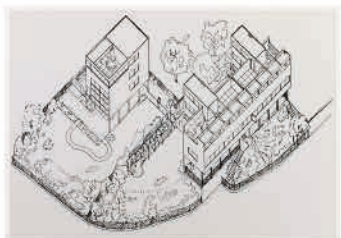
17.



3.



4.



6.



7.



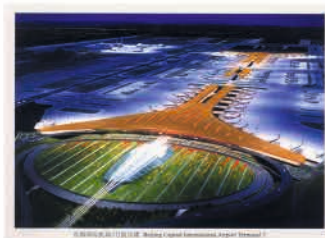
8.



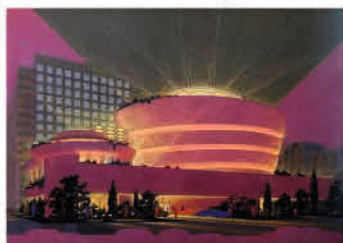
11.



14.



18.



19.

1. Firenze. Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi 2. Helmut Jahn. State of Illinois Center. Chicago. 1979-1983 3. La Mole Littoria. M.Piacentini 4. Etienne-Louis Boullée. Cenotaphe a Newton 5. Arne Jacobsen. Fremtidens hus, 1929 6. Weissenhofsiedlung 1927. Le Corbusier und Pierre Jeanneret 7. Habana Hilton. Habana. Cuba 8. Aldo Rossi 9. Expo '92 Sevilla. Finlandia 10. Antonio da Sargallo il Giovane. Modello Ligneo del Progetto per San Pietro. Città del Vaticano Fabbrica di San Pietro 11. Chapelle Notre Dame du Haut. Ronchamp 12. Väinö Vähäkallio. Kinopalatsi. Suunnitelma 1928-1930 13. Ontwerp voor een woonhotel voor werkende vrouwen, interieur 14. Stockholmsutställningen 1930. Gunnar Asplund 15. Scale model Kunsthall Rotterdam. Westzeedijk 16. J.J.P.OUD. Café de Unie. Rotterdam. 1925 17. Expo '67. Montreal. Canada 18. Beijing Capital International Airport Terminal 3 19. Frank Lloyd Wright. Presentation Drawing. Night Rendering

LES ALTRES URBANITATS

2.E

LES ALTRES URBANITATS

Aquest camí és, ja se sap, un calaix de sastre. El més obert -més que cap altre-, clou els anteriors i prepara per entrar a la ciutat esperada. Els tres primers temes, les **Fronteres superades**, les **Illes ancorades** i els **Símbols necessaris** són categories temàtiques molt estimades que estan aquí perquè no he sabut encabir-les bé en cap altre camí. Ben diferents a la **Idea de España**, estricta reconeixement a un editor i la seva particular -i general- visió d'un territori i, sobretot diferent de les **Col·leccions dels altres**, la constatació que la col·lecció és meva només a mitges. Segurament, hagués sigut oportú construir un camí més curt, amb tres categories, i afegir-hi dos apèndix però, sovint, la voluntat d'ordre força, amb la seva inflexibilitat racional, la lògica fluïda de les coses. Espero no haver-me equivocat.

Volia mirar les fronteres tan sovint establertes pels homes com a límit entre individus, grups col·lectius, ciutats, països i motiu de tants conflictes, tanta energia malmesa, tant de dolor i tanta sang. N'he explicat només les restes, la batalla inútil, la **Frontera oberta, superada** però encara amb tota la càrrega de materialitat present i acumulada, esdevinguda resta anacrònica i fotogènica, ferida i guarida, en definitiva, la cicatriu. Des del principi, aquesta és una categoria per mi de molta estima perquè, entenc, ha fet molt per construir i destruir la urbanitat a les ciutats. En cap cas, la podia abandonar.

Les Illes són fronteres, lògiques naturals, que poden referir al context la seva condició de diferència i d'aïllament. Em fascinen les illes per la seva capacitat de contenir i mostrar particularitats, endemismes, diferències i, alhora, accentuar les condicions de simbiosi i síntesi amb cultures importades. Sobretot m'interessa quan l'aïllament intensifica la condició de ciutat. Aquestes Illes avarades, ancorades, cristal·litzades, completament construïdes, contenen alguna de les ciutats del món imprescindibles -no cal dir-les-. Elles soles, podrien condensar i resumir tots els camins, les categories, les lectures comparades i les cartografies propositives, és a dir, ser contenidor i contingut de tot el treball.

Els Símbols, com les Llívies, s'incrusten en la col·lecció tant com en el nostre ideari. Són molt evidents, vistosos però també intangibles, difícils d'explicar i justificar. Sovint, aparenten ser immaterials. S'associen intensament a ciutats i a cultures però sembla talment que la seva condició els permet transmigrar a altres cossos, llocs o ciutats. És una categoria insegura, inquietant. Podria haver estat introduïda a d'altres camins, però em sembla que està bé aquí, al final del camí. Li pertoca un lloc insegur, com d'espera incerta.

La Idea de España és només un sincer reconeixement a l'editor i la seva capacitat de fer visible un territori. La Idea que les postals de Hauser i Menet construeixen d'Espanya són rellevants perquè, primer, perdudes les colònies americanes de les que no editen -està clar- cap postal, la mesuren i la fixen i, després, en fan una imatge realista, ni anacrònica ni utòpica, una base possible per a la reflexionada i proposada regeneració.

La meua col·lecció, la presentada -base de la recerca d'aquest treball- està feta, en bona part, amb postals escollides pels altres, per enviar-les o guardar-les, o per fer-ne ells mateixos, col·lecció. És, en certa manera, també una **Col·lecció d'altres**. Ara són meves però el testimoni i el deute són inevitables, tant per deixar clara constància d'agraïment perenne com per justificar el meu interès i assimilar-lo al d'altres. Sobretot, però, per sentir-ne part d'un moviment d'estima vers la insignificant postal.



RAYMOND DEPARDON MAGNUM PHOTOS 1989 LE MUR DE BERLIN

Le mur de Berlin, 1989. Foto: Raymond Depardon / Magnum Photos. Ed. Nouvelles Images, S.A. 170 x 120 mm. Don. S.G. 2010

Les fronteres superades

Les fronteres són incertes, estranyes, injustes. Provoquen diferències on a penes n'hi ha. Es posen just en les línies contínues per produir-hi intermitències i discontinuïtats. Mica a mica, dibuixen la ratlla del mapa que esdevé veritable diferència, de govern, de costums, de llengua. Llavors, la frontera, el pas, ja ajunta més que separa, controla però permet la impossible relació. Així són les fronteres antigues, construïdes sobre les carreteres, ports o vies, amb barreres físiques. Són les que postals ensenyen. Ara, en canvi, les fronteres són més imperceptibles. Estan als aeroports -les portes del cel-, entre els continents, són les monedes. Sovint, costen encara més d'entendre i de creuar. Algunes resulten insofribles quan parteixen una illa o una ciutat -Jerusalem, Terra Santa, Xipre o Berlin-. Per contra, sovint les fronteres són també llocs d'oportunitat, d'intercanvi i de desori on es poden transgredir -per les dues bandes- les lleis. Així ho mostra a *Touch of Evil*, d'Orson Welles⁶³. Territoris transitius, espais dinàmics plens de barreres, de murs i filferros a superar. Fomenten l'energia que alimenta la vida. Aquestes, les postals no les ensenyen. No són tan eloqüents.

No és cert que hi hagi territoris sense fronteres. De fet, avui mateix se n'aixequen de noves: murs a Palestina i filats al Sud dels Estats Units d'Amèrica. Un dia, però, segur que seran fronteres superades i quedaran només com a cicatrius a la memòria dels homes i la terra. Amb sort, en quedaran potser fins i tot imatges-postals. Ningú com Georges Pérec les ha qüestionat i descrit a *Espèces d'Espaces*⁶⁴. Ningú com Jean Renoir les ha fet sentir a frec de pell, amb totes les seves injustificables condicions, a *La grande illusion*⁶⁵.

A *One, two, three*, el film de Billy Wilder⁶⁶ retornat a Berlín des del seu exili americà, el director ens mostrava amb ironia i tendresa la ciutat ocupada, dividida però encara sense mur, vista amb els pragmàtics ulls americans. La nova situació no fou gaire estable i, a partir d'aleshores, tot va anar a pitjor. Aquest estiu, a Pariser Platz es va projectar *El gran dictador*, la pel·lícula de Charles Chaplin⁶⁷. Devia ser emocionant veure el director-actor transvestit de dictador jugant amb la bola del món arran de la Porta de Brandemburg, ja oberta perennement. Era una manera senzilla però molt simbòlica de dir que la divisió incomprensible, el mur, l'artificiosa frontera, ha estat, per sempre, superada. Cap ciutat com Berlín ha estat esquarterada pels homes que hi han solcat sagnants fronteres. Decidida, la ciutat ha mantingut la vida i l'inqüestionable record de quan fou plena i oberta. La història del mur de Berlín centrada en el devenir de la porta de Brandemburg -ara oberta, ara tancada- és senyal i simbòlic resum de frontera superada. Per això, intercalada amb les altres fronteres, ocupa la meitat del relat i és inevitablement imatge de portada.

Qualsevol túnel sota el Montblanc o el Penyal d'Albarracín per fer franc el pas del ferrocarril o d'una carretera és, al meu entendre, una frontera superada. Els castells enlairats amb horari de visita, les muralles patrullades per pacífics turistes, també. Els ponts reconstruïts -tan de bo idèntics- a Mostar o als palaus de Dresden són engany a la memòria, veritable superació de frontera i d'oblit. Els carrers de Belfast sense murs, ni crits, ni cartells, ni bombes que retrata *The boxer*⁶⁸ són tan eloqüents, en la seva normalitat, com la frontera engalanada per servir de marc del casament reial i senyal de pau aconseguida. Símbol de la idea de frontera -superada o no- que la postal reconeix i certifica com espai de pas i unió, trobem potser els gendarmes-carabinieri de Ventimiglia que la comparteixen, oberta però mai superada del tot.

63. WELLES, Orson. *Touch of Evil (Sed de mal)*. Charlton Heston i Orson Welles. Universal Pictures. USA, 1958

64. PEREC, Georges. *Espèces d'Espaces*. Editions Galilée. París, 1974.
Especies de Espacios. Ed. Montesinos. Barcelona, 1999

65. RENOIR, Jean. *La grande illusion (La gran il·lusió)*. Jean Gabin, Erich von Stronheim. RAC. France, 1937

66. WILDER, Billy. *One, two, three (Uno, dos, tres)*. James Cagney, Pamela Tiffin. United Artists. USA, 1961

67. CHAPLIN, Charles. *The great Dictator (El gran Dictador)*. Charles Chaplin, Paulette Goddard. United Artists. USA, 1940

68. SHERIDAN, Jim. *The Boxer*. Daniel Day-Lewis, Emily Watson. Univesal Pictures-Hell's Kitchen Films. Ireland-Great Britain, 1977

1. Museo-Monasterio de la Encarnación. Madrid 2. Republique Federale du Cameroun. Entrée du campement de Waza 3. Brandenburger Tor. Berlin 4. Grimaldi Ventimiglia. Frontière Italiana. Ponte San-Luigi 5. Brandenburger Tor. Berlin 6. Arco de entrada a la Provincia. Mendoza 7. Brandenburger Tor. Die Mauer ist durchlöchert 8. The Great Wall. Ancient beacon towers at Pataling Pass 9. Brandenburger Tor nach dem 13 August 1961. Berlin 10. Le Château fort de Salses vu du ciel. Le Roussillon 11. Brandenburger Tor. Berlin 12. Dubrovnik. Croatia 13. Brandenburger Tor nach dem 13 August 1961. Berlin 14. Albarracin. Teruel. Conjunto Histórico Artístico. Vista parcial y tunel 15. Auf der mauer auf der lauer. Berlin 16. Puerto Guazu. Misiones 17. Das Brandenburger Tor kurz nach der Grenzeöffnung im November 1989. Berlin 18. Dernière ville avant l'Espagne. Vue aérienne. Cerbere 19. Mauerfriedhof



1.



4.



5.



8.



9.



12.



13.



16.



17.



2.



3.



6.



7.



10.



11.



14.



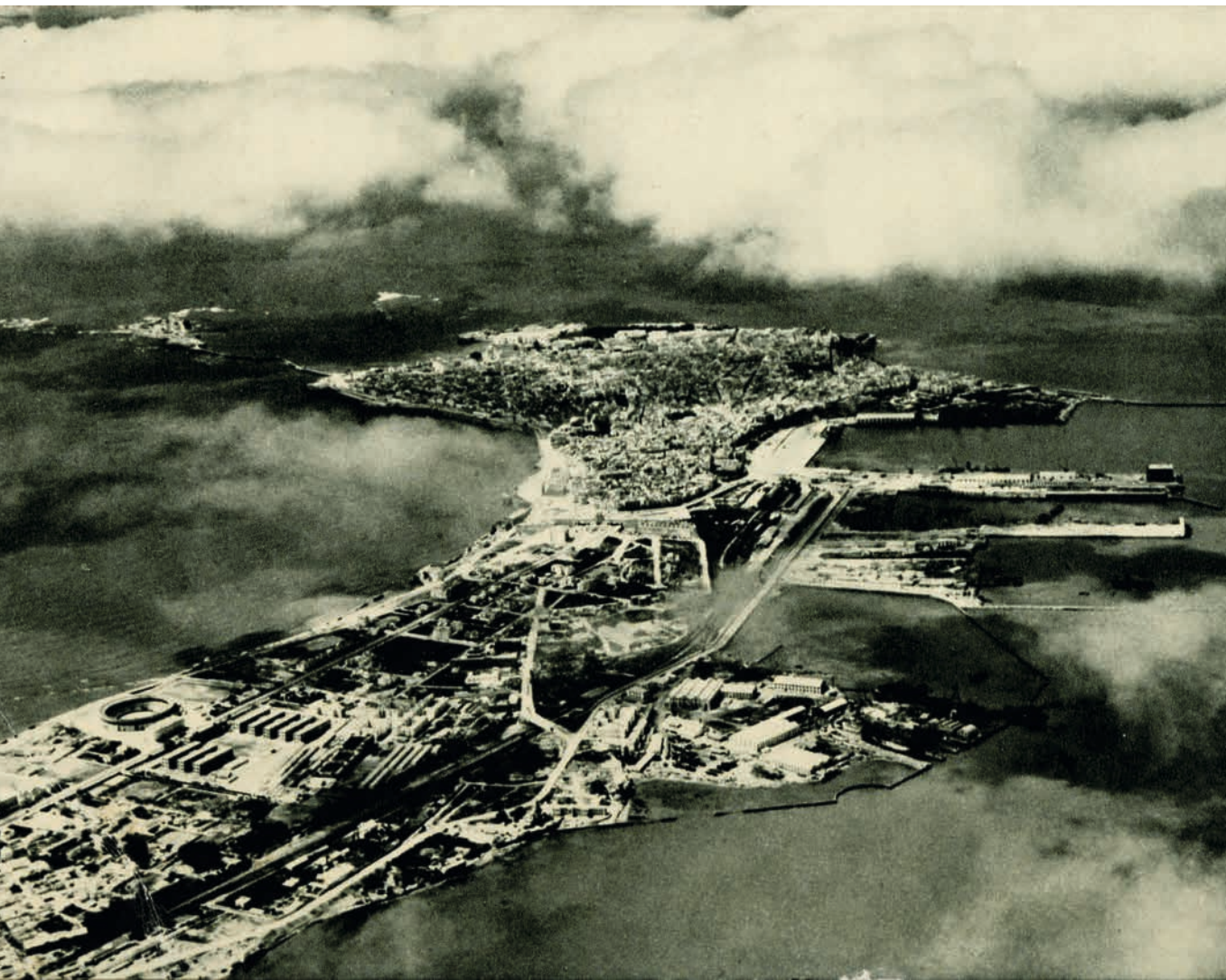
15.



18.



19.



Cádiz. Vista aérea. Ed. Huecograbado Fournier, Vitoria. 138 x 88 mm. J.M. 2001



Les illes avarades

Són els fragments sencers d'una part de la terra on tots els processos de la civilització, de la urbanitat i de la vida de l'home s'hi donen de manera intensa, resumida i completa. Semblen fàcils d'analitzar i entendre però, ni que siguin properes i accessibles, en realitat són sempre mentalment remotes, amb lleis pròpies, móns autònoms fruit natural i conseqüent del seu aïllament. En aquest sentit, és ben explícit, ja des del títol, el film *Cul-de-Sac* de Roman Polanski⁶⁹. Estimo les illes petites, les que es poden circumnavegar en un dia, les que tenen un punt alt, des del que es divideixen dos mars alhora i carreteres curtes que acaben sempre inevitablement als fars. Sobretot, estimo les illes completament construïdes, ancorades, cristal·litzades, avarades, convertides totes elles, enterament, en ciutat. Cultiven el comerç més que cap altra cosa i la navegació és el seu medi natural de transport. Per això han construït ports protegits d'aigües calmades on s'hi barregen, de manera intensa, l'intercanvi pròsper i les vides dels homes.

París, Estocolm, Amsterdam i Berlín tenen el seu origen en una illa de riu o de llac i conserven, en la seva memòria, el sentiment d'aïllament i de defensa que l'aigua significa. Han fet fortuna, molta. Ara, la ciutat, abastament estesa a les dues ribes, ha teixit illa i aigua amb ponts innumerables, fent imperceptible l'inicial isolament. Els venecians, com els grecs, varen fundar a la costa de tot l'Adriàtic i l'Egeu -fins a Creta-, ciutats accessibles només per mar, protegides de terra. Eren colònies mínimes i segures, especialment destinades al comerç. Algunes com Izola, Trogir o Monemvasia són veritables ciutats-illa. D'altres, sense renunciar a la seva condició primigènia -Siracusa, Saint Malo, Peñíscola o Gibraltar-, busquen l'aïllament de la costa però no poden evitar-ne el mínim cordó umbilical. El Mont Sant Michel⁷⁰ lluita ara per accentuar la seva diferència -la seva condició d'illa- després de molts anys de voler-la evitar. D'altres illes-ciutat com Lagos o Venècia han crescut en el bressol de les aigües d'una llacuna deltaica, protegides del mar per la barreira arenosa i la difícil navegació però disposades sempre sobre un llit d'aigua dolça que hi permet i assegura la vida. Mombasa és un gran vaixell arribat a port després de creuar tot l'Índic per amagar l'Àfrica dels perfums i costums d'Orient, potser de Mumbai, també una illa.

Manhattan és cas a banda. És el cor de la Utopia imperfecta⁷¹, gran riu, gran illa de roca, grans ponts, port infinit, porta d'un continent, capital del món. Però mirar Cadis és poder veure una ciutat completa, illa, istme, defensa, porta i port, completament construïda i acabada. Condensa totes les virtuts de les ciutats-illa. La llum reflectida a l'aigua i a les cases, -apretades, amb façanes clares i molts balcons-, els carrers drets que arriben sempre al mar, la salabror a la calç -la pell perenne i renovada- i a la pedra, la mà estesa a Amèrica i l'aire amarat de llibertat.

69. POLANSKY, Roman. *Cul-de-Sac (Callejón sin salida)*. Donald Pleasence, Françoise Dorléac, Lionel Stander. Compton films. Great Britain, 1966

70. WHISTON SPIRN, Anne. *The Language of Landscape*. Yale University Press. New Haven-London, 1998

71. MORE, Thomas. *De optimo Republicae Statu deque Nova Insula Utopia*. Louvain, 1516. Traducció de DEL POZO, Joan Manuel. *Utopia de Thomas More*. Ed. Accent. Girona, 2009



1.



4.



7.



9.



10.



11.



14.



15.

1. Henri Cartier-Bresson. Ill de la Cite in fog. 1951. Paris 2. Staden pa vattnet. I centrum Gamla Sta'n. Stockholm 3. Sensazioni. Veduta aerea di Ortigia. Siracusa 4. La Cité Corsaire. Vue aérienne. Saint-Malo. Côte d'Emeraude. Bretagne 5. Vista general. Peñíscola. Castellón 6. South East Aerial view of the Rock of Gibraltar 7. Le Mont Saint-Michel. Manche 8. Le Mont par marée d'équinoxe. Le Mont Saint-Michel. Manche 9. Monembrasi. P. Baccouel. 1834 10. Zalozila. Zalozba. Lipa. Koper 11. Illa de Trogir 12. Veduta aerea. Chioggia 13. Veduta aerea. Venezia 14. Ile de Gorée. République du Sénégal 15. Iddo and Lagos Island. Nigeria 16. View of Manhattan 17. Ciudad Trimilenaria. Cádiz 18. Aerial View. Lower New York. Looking North



2.



5.



6.



8.



12.



13.



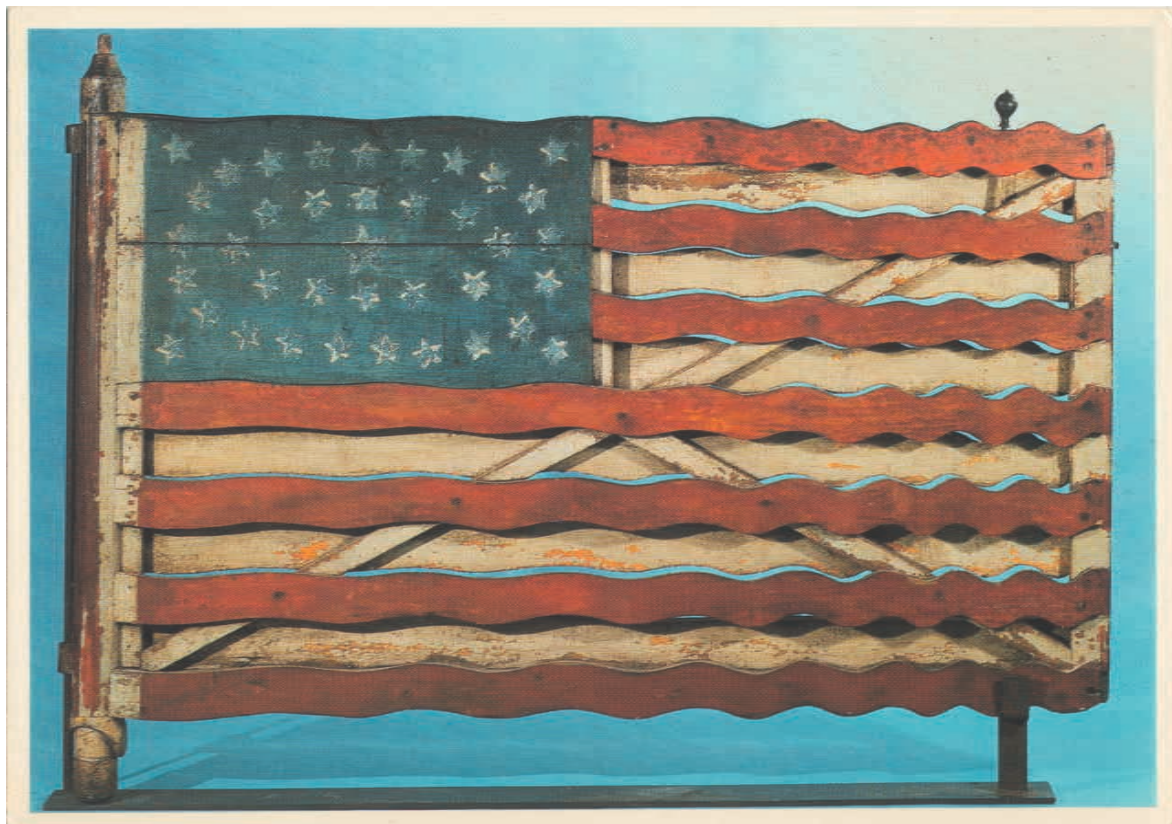
16.



17.



18.



American flag. Ed. no consta. 150 x 100 mm. A.C. 2004

Els símbols necessaris

S'incrusten a la Col·lecció tant com en el nostre ideari. Són, per lògica, vistosos, materialment evidents encara que, sovint, intangibles, difícils d'explicar i justificar. S'associen intensament a ciutats, a religions i cultures tot i que sembla talment que la seva condició els permeti transmigrar a d'altres cosos, llocs o ciutats properes o llunyanes. És una categoria insegura, inquietant però indiscutiblement necessària.

Són sempre símbols físics, materials, construïts que, en cap cas, es proposen revelar l'ànima del lloc com plauria a James Hillman⁷². A l'inrevés, volen establir pautes pels homes, significant i vinculant races, creences, pertinences, conscients i subconscients en una relació objectiva i subjectiva reflexionada i descrita per Carl Gustav Jung⁷³ a *Man and His symbols*. Quan algú qüestiona el sentit d'aquests símbols i amb la seva actitud els posa clarament en entredit, sovint, de fet en reforça la seva relació de pertinença i referència i els fixa encara més en el nostre món conscient. Les imatges del film *North by Northwest*, d'Alfred Hitchcock⁷⁴, amb la persecució final per la cara, els ulls, el nas dels presidents d'Amèrica del Mount Rushmore -que per fi semblen tenir l'escala real- relacionen, fixen, **símbol necessari** amb història acabada i final feliç.

La llibertat com a símbol explicitada en una torxa portada per una dona cariàtide gegant o la religió com a llibertat són dos símbols i dues idees antigòniques. Els monòlits, obeliscs i columnes, des d'Egipte fiten el territori. Incorporen escultures i textos en esteles que fan de la història relat. Per deslliurar-se de la condició de solidesa, han de guanyar lleugeresa i alçada. Han de tocar de més a prop el cel. El *sergel obelisk* és de vidre. Incorpora la llum a l'interior i la més inhòspita ingravidesa. Certament, aquest és un símbol que aplega alhora tradició i modernitat. Entre l'escultura de Zadkine *Zadkin's beeld* de verwoeste stad a Rotterdam i *el David* de Michelangelo hi ha una diferència abismal. Un, símbol, arquetip de l'home perfecte, d'aquell que pot guanyar fins i tot el gegant Goliat i l'altre, l'esquarterat per la bogeria de la guerra proposen, des del seu art agònic, regenerar-se ell i la ciutat.

Són sorprenents, al parlar de símbols necessaris, els canvis de sentit que provoca tant el salt d'escala com la incoherència del símbol multiplicat. Com la perspectiva, realitza i altera la mesura o la lògica, l'excepcionalitat. Alguns símbols, necessaris, són alhora escultures gegants. La mà com a senyal de la capacitat de l'home -o potser de Déu- d'orientar, assenyalant la via adequada o sostenint el fràgil cos de manera gairebé ingràvida. Enfrontades, la imatge de Normandia -el cementiri- senyal de la barbàrie de la guerra i símbol de l'etern repòs i la pau assolida que han permès el digne enterament és contrapunt oportú a *los peines*, sempre tensos, pendents i alerta, apunt per una feina impossible, atrapar i pentinar el vent.

La tomba de Lenin, el sant de la Revolució d'Octubre, es va instal·lar al lloc més central i simbòlic de la ciutat de Moscou i, per tant, de tot el nou imperi. En efecte, presideix l'entrada del recinte del Kremlin en el punt més centrat de l'irrepetible espai de la Plaça Roja. El projecte, la millor obra de *Shchusev*, és un conjunt de cubs de pedra negra i roja del Càucàs, tallada i polida. Les lloses estan apilades suggerint una petita piràmide. De fet, és una estranya *matrioska* que revela, amb la seva disposició i forma, que cal accedir a l'interior. Després d'una cua de més d'una hora com faríem en qualsevol atracció, entre escolars i nívies, a pas lleuger i amb extraordinària reverència, podem venerar -damunt el sarcòfag de Mélnikov- la relíquia, de cos present, de Lenin momificat i santificat.

Les dictadures estimen especialment els monuments i els símbols però no hi ha religió o civilització que no en proposi. Tradicions, temples, tòtems, tombes, formes antigues o modernes, significant llibertat, pau o resurrecció de la ciutat i de la vida urbana. Christo i Jeanne-Claude fan esdevenir temporalment símbol qualsevol cosa que emboliquen. Per França, la llengua i la cuina són símbols. Pels anglesos, la tradició. Pels Estats Units d'Amèrica, la bandera. Les barres estelades, aquí objecte quotidià, poden esdevenir una *flag-gate*⁷⁵ de la república de cada casa americana.

72. HILLMAN, James. *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*. Rizzoli Editions. Milano, 2004

73. JUNG, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. Ferguson Publishing. Chicago, 1964. *El hombre y sus símbolos*. Caralt Editores. Barcelona, 1976

74. HITCHCOCK, Alfred. *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*. Cary Grant, Eve Marie Saint. Metro-Goldwyn-Mayer. USA, 1959

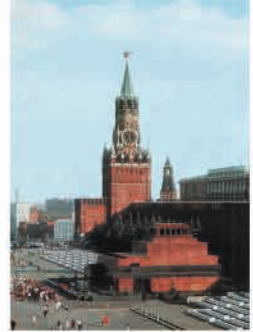
75. *The Flag gate*. Unknown Artist, 1876. American Folk Art Museum. New York.



1.



3.



4.



8.



9.



10.



13.



14.



15.



18.



2.



5.



6.



7.



11.



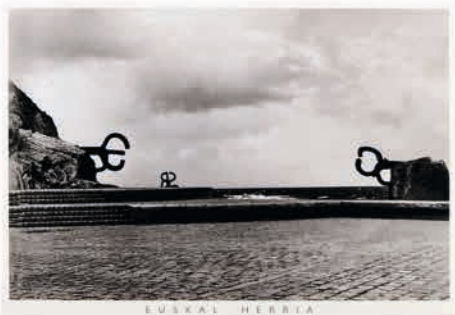
12.



16.

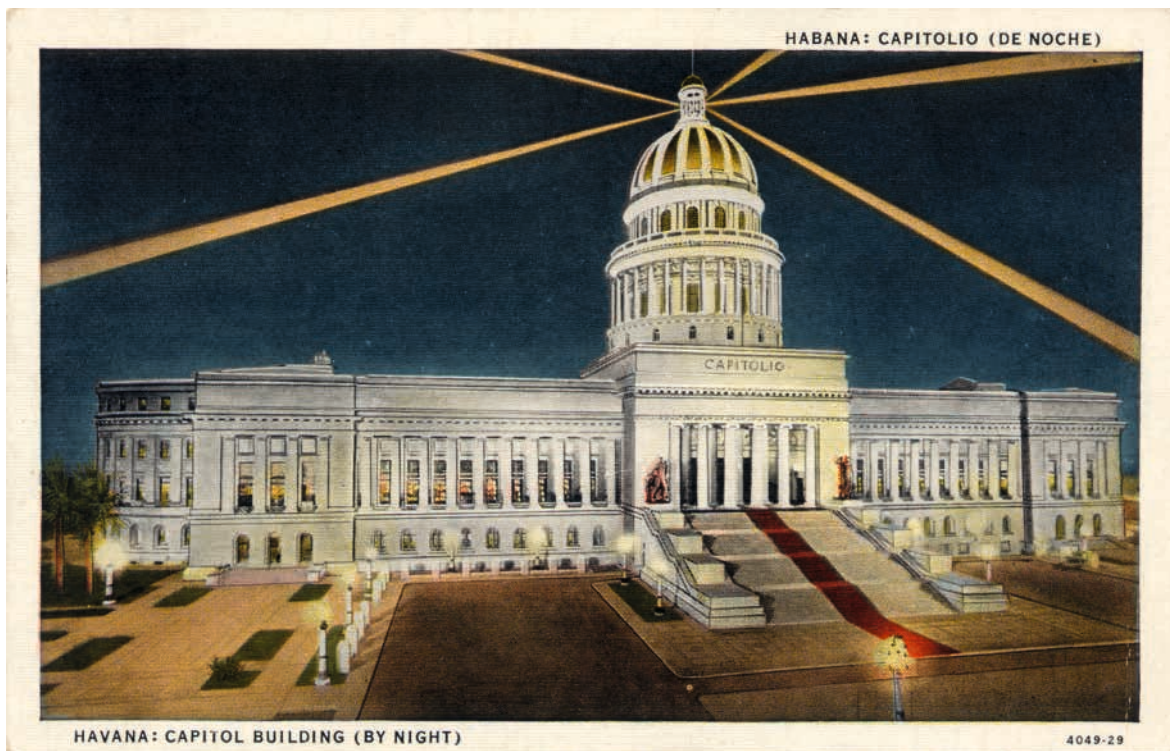


17.



19.

1. The Statue of Liberty located on Liberty in Upper New York Bay
2. The Holy Kaaba. Makkah al Mukarramah
3. Obélisque de Héliopolis. Egypte
4. Red Square. Moscow
5. The Monolith in the Vigeland Sculpture Park. Norway. Oslo
6. The totem pole. Seattle. Washington
7. Sergelobelisken, natt. Stockholm
8. Zadkine's beeld: 'De Verwoeste Stad'. Rotterdam
9. David. Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Firenze
10. Statue of Liberty Centennial. 1886-1986
11. La Petite Tour-Eiffel. 1960. Paul Almasy
12. Christmas Tree in front of Rockefeller Center, New York City
13. Tours Eiffel. Egon Bömsch
14. Sign Post International Bazaar
15. Hauptstadt der DDR. Berlin
16. Open Hand Monument. Chandigarh. India
17. Guds hand. Nedre terrassen. Millesgården
18. Normandie
19. Euskal Herria. Chillida eta Peña Ganchegiren 'Peine de los vientos'. Donostia



Capitolio (de noche). Habana. Ed. No consta. 141 x 90 mm. D.C. 2009

La idea d'Espanya

De manera organitzada, Adolf Menet i Oscar Hauser, impressors suïssos i autors d'una publicació de làmines amb imatges -*La España Ilustrada* (1890)-, editen a partir de 1892 i des de la seva fototípia del carrer de la Ballesta, al centre de Madrid, una completíssima col·lecció de postals d'arreu d'Espanya. De tal manera que avui és impossible explicar la història urbana de la majoria de les ciutats espanyoles sense emprar les seves postals. Un catàleg -de fet, un "Argus"- molt ben documentat, de Martín Carrasco⁷⁶, fa tan fàcil com inevitable associar el treball d'aquests impressors-editors-fotògrafs amb el naixement de la postal a España, la construcció de la seva imatge conscient i la primera idea visual.

No era aquesta l'única editora. Entre 1857 i 1892, Jean Laurent, fotògraf francès establert a Madrid, havia aconseguit 20.000 vistes d'Espanya. A partir de 1900, els seus successors, sota el nom de Fototípia Laurent/Lacoste, produeixen sèries de postals amb les imatges d'arxiu alhora que la Casa Thomas, amb fototípia a Barcelona i igual vocació espanyola compartida amb els impressors i editors forans -com els suïssos Künzli frères i els alemanys Römmler&Jonas-. Tot queda ben explicat per Carlos Teixidor⁷⁷.

76. CARRASCO, Martín. *Catálogo de las primeras targetas postales de España impreso por Hauser y Menet 1892-1905. Vistas, costumbres, periodismo, monarquía, arte, folklore...* Editor Casa Postal. Madrid, 1992

77. TEIXIDOR CADENAS, Carlos. *La Tarjeta Postal en España 1892-1915*. Espasa S.A. Madrid, 1999

78. Charles Clifford (Gal·les, 1820 - Madrid, 1 de gener de 1863) va ser un dels pioners de la fotografia espanyola. La seva primera obra coneguda a l'estat espanyol és un daguerrotip del 1850 al que segueixen una dilatada sèrie de paisatges, monuments i, sobretot, obres d'infraestructura.

79. GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne*. Charpentier, Libraire-Éditeur. París, 1845. Ed. Gallimard-Jeunesse. París, 1981. *Viaje a España*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998

80. GANIVET, Àngel. *Idearium español. El porvenir de España*. Ed. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1940, 1990

81. COSTA, Joaquín. *Colectivismo agrario en España*. Editorial Guara. Zaragoza, 1983

82. UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Editorial Renacimiento. Madrid, 1912 (1a. Edició). Biblioteca Unamuno. Alianza Editorial. Madrid, 1986

83. UNAMUNO, Miguel de. *Paisajes del alma*. Ed. Revista de Occidente Argentina. Buenos Aires, 1944 (1a edició). Alianza Editorial. Madrid, 1979

Hauser i Menet treballaren amb altres fotògrafs -A. Cánovas, LL. Bartrina, V. Muñoz- i com a impressors d'altres editors sobretot locals. Tot i que Carrasco en cita més de vint, els més habituals són la llibreria de Madrid *Romo y Füssel* i *Landaburu Hermanas*, de Bilbao. Per tant, la seva és una empresa, a més d'extensa, compartida.

La primera postal editada és de Madrid, el 1892, i la fototípia la tanca Francisco Pérez Linares el 1950, l'últim soci -que hi havia començat d'aprenent-. La trajectòria de l'empresa, a més de dilatada, és molt exitosa. Sobre tot en el període entre 1897 i 1905. Disposa de 2.079 postals -anomenades Serie General- gairebé de tot l'estat, amb poques excepcions estrangeres -només de Lisboa, Gibraltar i Tànger-. Edita mensualment fins a 500.000 postals, segons recull la revista *La España Cartófila* de Barcelona el desembre de 1902.

Les edicions de Hauser y Menet coincideixen, exactament, amb la nova mesura d'Espanya. La intrínseca idea d'unificar-ne mentalment les restes, reals i perceptibles, a través de produir-ne imatges igualitàries, organitzades, des del centre, amb clar esperit de reforçar la identitat i la unitat, sembla inevitable. Per això sorprèn, molt, la voluntat de presentar una visió –imatge- **Idea de España** calidoscòpica, complexa i molt completa. Vistes en conjunt, les postals de Hauser y Menet produeixen una inesperada sensació de realisme alhora que alenen un accentuat progressisme i mostren amb tanta o més claredat les innovacions, els equipaments col·lectius, i l'espai públic com els monuments més establerts i esperats -els religiosos i els militars- o les festes més típiques. Actitud ben diferent a tantes altres, sobre Espanya, tals com les imatges de Clifford⁷⁸ o les descripcions de Théophile Gautier, en el seu romàntic, pintoresc, suggerent i subjectiu "Voyage en Espagne"⁷⁹.

Temporalment, l'obra de Hauser i Menet antecedeix a totes les regeneracionistes. L'*Idearium Español*, d'Àngel Ganivet⁸⁰, és de 1896; l'obra de Joaquín Costa⁸¹ de *Colectivismo agrario en España*, de 1898; les d'Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la vida*⁸², de 1913 i *Paisajes del Alma*⁸³, de 1922. Potser en cap moment els pensadors van tenir cap contacte amb les postals d'Espanya, però m'agrada imaginar a aquestes com un contrapunt, un contrapès de realisme en la construcció de la **Idea de España**. Mentrestant a Cuba, l'illa alliberada o perduda -com es vulgui-, les postals sense Hauser y Menet i la història, sense Espanya es proposen tenir una vida pròpia. Sembla que, a jutjar per les del Capitoli de l'Havana, en colors i en anglès, almenys elles, clarament, ho aconseguiren.



1.



2.



3.



6.



7.



11.



12.



16.



17.



20.



21.



22.

1. Praça de Comercio. Lisboa 2. Patio de los leones. Alhambra. Granada 3. Puerta de Santa Catalina. Córdoba 4. Puerta del sol. Madrid 5. Puerta del sol. Madrid 6. El Acueducto. Segovia 7. La Catedral. León 8. Puente Vizcaya. Bilbao 9. Plaza de Isabel II. Cádiz 10. Plaza Isabel II. Cádiz 11. Vista desde la Bahía. Cádiz 12. View from S. Felipe. Gibraltar 13. Fachada de la Universidad. Salamanca 14. Paseo de Gracia. Barcelona 15. Playa de Baños. San Sebastián 16. La Catedral. Málaga 17. Muelle de Río Tinto. Huelva 18. Las Palmas. Gran Canaria 19. Ribera de Berbes. Vigo 20. Vista desde la playa. Tánger 21. Luchana: Erandio. Bilbao 22. Vista general. Madrid 23. Vista desde la Alcazaba. Almería 24. Murallas antiguas. Ávila 25. Montjuich. Barcelona



4.



5.



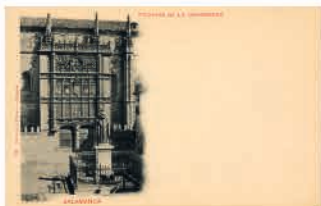
8.



9.



10.



13.



14.



15.



18.



19.



23.



24.



25.



ARXIU P. BENAVENT. North Ambulatory. Westminster Abbey.

Ed. Valentine's Series. 138 x 86 mm. C.H. 2009

Les col·leccions dels altres

– Tinc un amic que es vol vendre la seva col·lecció de postals de Barcelona. Hi podria estar interessat vostè? Estan en molt bon estat i, és clar, totes són antigues, algunes molt rares, de gran valor.

– Les hauria de veure i escatir-ne el preu.

L'amic era l'Albert Lozano, el mateix venedor. No he sabut, encara, perquè se'n en despenia. Durant setmanes, mesos, cada dissabte em portava un sobre idèntic -d'unes eleccions al Parlament- on, per temes i elements, havia classificat les postals de Barcelona. El Poble Espanyol, la Gran Via, El Tibidabo... Quantes postals deu tenir Barcelona? Qui ho sap. Ultrapassat el miler, l'Albert Lozano va deixar de freqüentar la fira dels dissabtes.

Faustí Taltavull m'havia proveït de llibres, d'algun bon plànol i forces postals de Reus. No era un venedor amb parada, només es guanyava uns diners. Un dia, em va mostrar la seva col·lecció de Moo-Maó, el seu lloc de provenença -era esplèndida-. La volia bescanviar per un equip fotogràfic. Una dèria vital, deia, que volia aconseguir abans de jubilar-se. Li vaig pagar, mes a mes, tot un any. Encara cerca i troba altres col·leccions que, de tant en tant, em porta. Però cap com la seva. També fa fotos bones.

Celso Hernando em subministra -directament al meu estudi- capses amb uns milers de postals que puc escartar tranquil·lament. Primer, la tria, la feia només per les imatges. Aviat vaig descobrir que Celso em portava a mans col·leccions senceres, vides d'altres. A partir de llavors, vaig haver de mirar les dues cares. N'he triat alguns milers. De vegades, la provenença era identificable. Les de concursos ocupaven, elles soles, varies capses. Totes eren de llocs diversos, amb places, platges, castells i, gairebé sempre, la resposta encertada. Les adreçades a Maria Matilde Almendros, veu del programa de Radio Nacional de España a Barcelona, *España para los españoles*, varen arribar diluïdes en moltes capses. Com el programa es va allargar en el temps, m'obligava a la recerca i reconstrucció continuada. Elles soles, aplegades, han construït un bon treball antropològic. Mostren la variada procedència i la capacitat o dificultat d'escriptura i d'expressió. Just després el telèfon i ara els *sms*, han deixat en desús la postal però abans, eren -van ser- l'habitual vehicle de relació i participació en els medis, a la televisió i a la ràdio. Algú va decidir conservar les postals rebudes i ara, sortosament, algú ha decidit malvendre-les i així han pogut arribar, a glopades, a la col·lecció.

Les més nombroses, però, són les postals que pertanyien a persones o famílies. Les del pare Antonio M^a Ribó, jesuïta, segurament recollides i aplegades per la seva germana Joana Mari, són les més tendres. Els nens expliquen al seu mestre preceptor, estius invariablement ensopits i feliços. Ara, la seva lletra infantil, indecisa i tremolosa sembla contrapunt d'una vida ja viscuda. Al cap de cinquanta anys, Alcía explica amb fina agudesia i simpatia els seus viatges *hippies*, tan propis dels setanta. Els Estapé reben postals de molts llocs, sobretot de l'estranger. Algunes són de feina i de família, com les dels Càmara, els Puncernau, els Camps o les germanes Gazulla. El doctor Barber estiuja a Gualba, a cal Monjo, i allà hi rep la major part de postals -de la família, sobretot- però també al carrer Castanyer de Barcelona i a varies adreces de París. Els més viatjats, però, són els amics de la Carlota. En efecte, resseguint les signatures de les postals enviades a la Carlota Soldevila, a casa seva o al Teatre Lliure, s'hi poden trobar molts noms reconeixibles: els Joglars, Núria, Adolfo i, a través d'ells, una imatge calidoscòpica del món.

Alguns amics -força-, coneixedors de la meua malaltia, tenen la bona costum d'incorporar-me a les obligacions dels seus viatges. Puntualment, un sobret arriba al caseller de l'escola, al despatx, a casa... de Malta, de la Xina, de Sicília, de Formentera o de la llunyana Polinèsia... sempre, amb el nom o les inicials escrites al sobre discretament, C.C. / J.B. / A.Z. / J.U. / L.M. / A.N. / E.F. / M.D. / ... Sempre són una sorpresa. Sempre esdevenen material imprescindible que la col·lecció assimila ràpidament.

De tant en tant, algun paquet gruixut arriba a taula. -Ha mort una tia àvia i he pensat que...- han dit Josep Parcerisa, Santi Padres, Xavier Dupré o Jordi Guinjoan. -He fet neteja a la casa de Tarragona i aquí les tens totes- referint-se a les postals. -T'interessen?- proposa la Li Plaza. Josep Quetglas diu que ja no les necessita i em regala totes les seves, de la catedral de Palma de Mallorca. Un paquet sospitós em portà a mans totes les d'Eivissa amb una nota: Elies Torres, 2006. No n'hi ha cap de repetida, és la feina acurada, de tot un estiu. Xavier Eizaguirre ha plegat el despatx, ha seleccionat les postals -nombroses- i me les ha portades mica en mica. Jordi Bellmunt ha recollit la casa dels seus pares a les Corts. Em fa entrega de la seva història escrita en una caixa bonica. La considero en dipòsit.

En un viatge -l'únic- a Buenos Aires, Zaida Martínez, asturiana esdevinguda argentina per complet, em va portar unes poques postals el primer dia de veure'ns. Al comprovar la meua lògica alegria davant el breu present, foren ja una vintena el segon dia. Al marxar, en una actitud generosa excepcional, em va entregar totes les seves. Aquest dipòsit de les senyals d'una vida teixida per les postals entre Astúries, Buenos Aires, Vancouver i Barcelona em va semblar -em sembla- mostra d'estima i de confiança. Espero no fer-ne, mai, un ús espuri. Per mi, és un acte tan generós com donar el cos a la ciència.

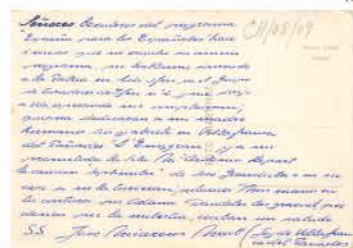
Les de Pere Benavent semblen també molt personals. Gairebé mai estan escrites, només el seu segell, **P. Benavent-Arq-Archivo-Barcelona**. Són totes en blanc i negre, heliotípies i fototípies. Es corresponen a viatges a Madrid, a París i a nombroses ciutats de França i Anglaterra. Totes, està clar, són de ciutats, d'arquitectura, d'escultures i moltes, d'interiors. Durant anys, les vaig trobar, una a una, barrejades amb les postals -nombroses- comprades a Alfons Ventura. Poder reconstruir, peça a peça, la interessada col·lecció de Benavent ha estat un regal inesperat, ple de petites sorpreses. Ja fa molts dies que no en trobo però estic segur que les que falten -i són moltes- vindran a buscar, un dia, les seves velles companyes que les esperen, confortables i desitjoses de poder fer-les-hi lloc, a la incompleta i oberta col·lecció.



1.



3.



4.



6.



9.



10.



13.



14.



15.



2.



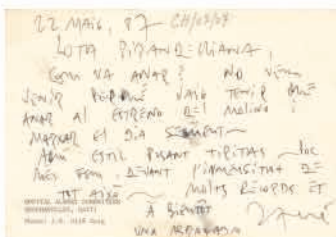
5.



7.



8.



11.



12.



16.



17.

1. Arco del triunfo, Barcelona 2. Vista parcial, Ciudad de Mahón 3. La línea de la concepción. El Peñón de Gibraltar 4. Recuerdo de Sidi Ifni 5. Puerta del Sol, Madrid 6. Torre de las ánimas. Bañalbufar, Mallorca 7. Hamburg 8. KongreBhalle, Berlín 9. Envalira, Refugi Alt, 2100 mts. Valls d'Andorra 10. Encamp, Vista general, Valls d'Andorra 11. Hospital Albert Schweitzer, Deschapelles, Haiti 12. La Cathédrale, Bapha 13. Temple de la Sagrada Família, Soc el vostre símbol, ajudeu-me, Cartell de la Capta 1984 14. Cruz de Término, Alella 15. Playa d'en Bossa, Hoteles Don Toni, Isla de Ibiza 16. The Harbour, Folkestone 17. Una vista del puerto, Hydra

NOMÉS BARCELONA

2.F

NOMÉS BARCELONA, 1952-1986

Tot i que les postals de Barcelona d'aquest període comencen en blanc i negre, de seguida adopten el color. Són de Zerkowitz, de l'Escudo de Oro, Soberanas, de Ro-Foto, Visión-Color, García Garrabella i altres, tots, editors potents. Alguns -la majoria- ja han desaparegut però altres encara estan actius. Les postals, totes tenen una característica comuna: no són ni molt modernes ni massa antigues. Gairebé sempre estan escrites i la majoria saluden, feliciten sants i aniversaris o es dirigeixen a concursos de la ràdio. Altres, poques, són cròniques, de festes, de les nevades del Nadal del 62, de la visita del Papa o dels mundials de futbol del 82. Els col·leccionistes les rebutgen. No valen res, no costen res, no les vol ningú. Potser és per això que m'interessen. Com les Llívies, són repetides, avorrides i aparentment no causen cap emoció però coincideixen i acompanyen cronològicament la meua vida. Expliquen una Barcelona coneguda i viscuda, quasi autobiogràfica. De fet, parlen molt de mi mateix. Mirades amb interès i cura, trobo que ensenyen molt.

La cronologia proposada s'inicia al Congrés Eucarístic de 1952 -estranya però efectiva estratègia de primar la cara més immobiliària de Barcelona- i es tanca amb la Sagrada Família -síntesis de la fe- santificada per les anelles olímpiques, el 1986. Vint-i-cinc anys de vida urbana. De fet, potser és aquesta la major aportació de les imatges, demostrar una seqüència de múltiples moments d'intensa però silent modernitat. En efecte, superada lentament la sagnia de la guerra, la desfeta de l'exili i la pèrdua de l'autonomia política, les institucions i els grups es refan però poc a poc. Els hi costa gairebé una generació sencera però l'economia, lentament, es recupera. En són mostra la Borsa i la Fira, la Seat i el Port, la immigració nova i el primer turisme. Mantenir, renovar i créixer es converteix en un *leit-motif* que afecta centre i perifèria en un procés que comença als anys 50 i, als 60, resulta imparable a tota la ciutat.

Les postals, evidentment, no documenten ni marginals ni barraques però sí les actuacions d'habitatge massiu més ortodoxes, els polígons: el Congrés Eucarístic, La Pau, Bellvitge, Badalona... Això ha estat una grata sorpresa. No només s'interessen pel centre sinó pel creixement de tota la ciutat. També es fixa en la nova arquitectura de la plaça Castella o del Col·legi d'Arquitectes a la plaça Nova -de Xavier Busquets-, obra estrictament moderna, transgressora tant en l'estructura metàl·lica vista com en el mural gegantí de Picasso. Tot, davant la Catedral. La universitat tampoc es queda curta en l'aposta clara i decidida pels paradigmes de l'arquitectura moderna en edificis com, per exemple, la Facultat de Dret. D'igual manera s'hi afegeixen els edificis d'oficines, les seus dels bancs, la Seat i els museus, Miró i Picasso. Aquí s'obre una altra via de modernitat intensa. La donació de Sabartés, amb una decisió molt encertada, fa entrar la ciutat a la guia general de la Cultura i recupera el carrer Montcada -el millor de la Ribera- i, de retruc, tot el barri que trontolla des de la desaparició del Born.

El port no para d'avançar sobre el riu i la muntanya. Consolida l'escullera i, a sobre, el Passeig Marítim. Descobreix un nou límit, una nova frontera que, fins als 80, però, no assumirà la veritable transformació interna. Montjuïc resisteix. El Parc d'atraccions i la televisió espanyola compensen i esborren les barraques. La ciutat planta els nous botànics a les seves faldes més seques. La Fira es renova destruint i refent la Fira antiga.

Deixa el Palau gran del 29 enlairat i buit però s'acosta a la Plaça Espanya i l'omple de salons i de fires sectorials, és a dir, de vida. Esdevé un veritable cor de la ciutat.

Mentrestant, al 68 s'obren les primeres autopistes cap a Girona i cap a Martorell. Els cotxes surten i entren i La Diagonal -el Generalísimo- i la Gran Via -José Antonio-, però també Aragó i Balmes, esdevenen vies-carrer. Els primerencs passos soterranis i els impactants Scalectrix urbans –a Espanya i, sobretot, a Glòries i Cerdà- són les empremtes més visibles d'aquesta modernitat. Alhora, la ciutat construeix els seus equipaments principals i no té recança a mostrar-los en les seves postals. Són els nous estadis, els hospitals i les oficines que, d'alguna manera, signifiquen i evidencien un clar trasllat del centre. La Plaça Catalunya, mai construïda del tot, mena l'energia i vitalitat de la centralitat barcelonina cap al Passeig de Gràcia i, d'aquí, pel "cinc d'Oros", cap a la "generalíssima" Diagonal. Francesc Macià-Calvo Sotelo esdevé nou punt de referència. El metro -la línia 3- reforça el Passeig de Gràcia i el final del nou eix, al sector de Pedralbes, just el del Congrés Eucarístic. La centralitat la confirma, aquí, la zona universitària. També, El Corte Inglés, La Catalana i La Caixa. Els primers gratacels, discrets, puntegen estratègicament amb bancs i hotels les cantonades de la nova via. *Transatlántico, Atlántico, Presidente, Madrid, La Caixa...* En resum, una ciutat complexa, amb més mancances que perjudicis. És una Barcelona que, del seu moviment perenne, en treu la seva vitalitat. Està preparada, esperant -als bars de moda- alguna senyal.

Aquesta és la ciutat somniada que he tingut el privilegi de trobar. He recorregut cinc camins i molts viaranyos per arribar-hi i porto les mans plenes de postals. He acumulat alguna experiència a l'hora de mirar la ciutat i la voldria posar, ara, tota a disposició de Barcelona i les seves postals. N'hi ha tantes i acumulen tanta memòria que he de començar a classificar i destriar. No serà una selecció rigorosa però sí sintètica. No vull més d'un centenar de postals. Per explicar-les, he establert cinc conceptes i, per cadascun d'ells, una imatge de capçalera. Com als camins. Aquí, però, les vull mantenir unides, veure-les totes alhora perquè són de la mateixa ciutat. En aquest sentit, he aplegat les imatges sota els següents títols: *Creixement i confort* (F1), que s'explica amb una imatge de la ciutat des del Tibidabo; *Noves vies, nova mobilitat* (F2), amb la plaça Cerdà i la Seat com a postal de referència; *El trasllat del centre* (F3), per la seva banda, ve encapçalada per la imatge del metro a l'estació de Diagonal (foto nocturna); *La modernitat silent* (F4) s'enuncia amb la imatge del Col·legi d'Arquitectes, els murals de Picasso i les columnes romanes, tot alhora, encara que clarament podria ser substituïda per moltes altres per la seva condició de concepte discontinu, puntual i molt divers un de l'altre; per últim, *La recerca de la identitat* (F5) recull un seguit d'imatges aplegades entorn a les identitats variades i no sempre coherents de Barcelona. Comença amb el Congrés Eucarístic i acaba amb la Sagrada Família, olímpicament santificada.

Vist així, podríem pensar que no hem avançat gaire però la ciutat vital es planteja cada dia com vol ser, què vol representar i com pretén ser vista i entesa: una ciutat moderna i culta, però també simbòlica i espiritual que, de fet, no sap què fer però, mentrestant, treballa i es mou perenne. Aquest obstinat dubte i, alhora, voluntat d'assolir modernitat l'expliquen -em sembla- clarament les postals.

Barcelona. Vista General
Ed. Soberanas. Postales Escudo de Oro.
151 x 106 mm. C.H. 2007



Barcelona. Plaza Ildefonso Cerdá
Ed. Comercial Escudo de Oro, S.A.
151 x 104 mm. R.P. 2008



Banco Comercial Transatlántico.
Cruce Paseo de Gracia – Avda. Generalísimo.
Vista Nocturna. Ed. Soberanas.
150 x 104 mm. C.M. 2008

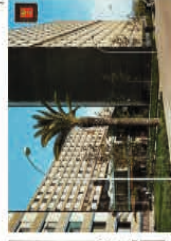
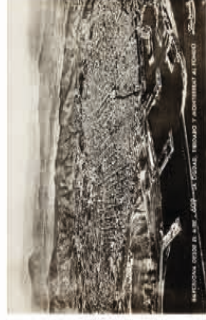


Colegio de Arquitectos (Decoración de Picasso)
Ed. Laminograf. 148 x 103 mm. C.H. 2008



Barcelona. Temple de la Sagrada Familia
Ed. Comercial Escut d'Or, S.A.
148 x 103 mm. R.P. 1992





10



16



11



12



13



17



18

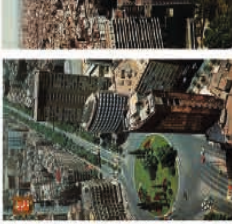


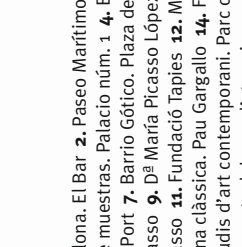
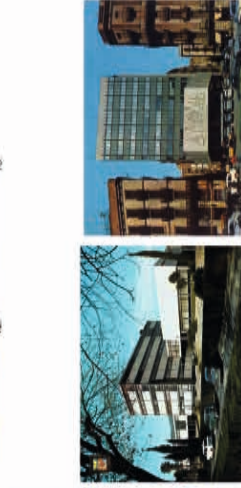
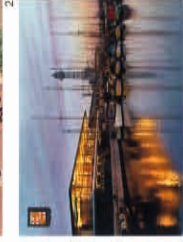
1. Barcelona desde el aire. La Ciudad, Tibidabo y Montserrat al fondo
2. Viviendas del Congreso Eucarístico. Calle Felipe II
3. Urbanización de Bellvitge Hospital de Llobregat
4. Zona Residencial 'Can Lloreda'. Badalona
5. San Ildefonso. Cornellà
6. Panorámica de Mombau. Hogar de San Jorge
7. Préstec. Caixa Catalunya
8. Plaza de Calvo Sotelo. Detalle. Arquitectura Moderna
9. Barcelona
10. Avenida de Sarrià
11. Palacio Municipal de los Deportes
12. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra
13. Colegios Mayores Ntra. Sra. De Montserrat y San Raimundo de Peñafort en la Zona Universitaria
14. Residencia Francisco Franco
15. Residencia Sanitaria
16. Presidencia Sanitaria "Bellvitge"
17. Plaza Gala Placidia y Edificio Autopistas
18. Expo Hotel
19. Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona. Sede social. Plaza Lesseps



1. Mural de Joan Miró Aeroport 2. Seïda. Divisió Caravanas 3. La Floresta. Bajada Can Llovet 4. Barcelona. Estació término 5. Viaducto del ferrocarril entre Barcelona a su Aeropuerto en el cruce con la vía general de Barcelona Tarragona. Colección Renfe 6. Aeropuerto de Barcelona 7. Puerto. Vista general 8. Paseo Marítimo 9. Passeig Marítim 10. Calle de Aragón. Paseo de Gracia 11. Plaza Gala Placidia y Vía Augusta 12. Plaza de Lesseps 13. Avda. Infanta Carlota Joaquina 14. Cinturón de Ronda 15. Acceso Plaza de España 16. Plaza de España. Detalle nocturno 17. Plaça de les Glòries i Diagonal 18. Cruce Plaza Cerdà. Vista aérea 19. Plaça de les Glòries Catalanes 20. Paseo de Colón y Puerto 21. Paseo de Colón

1. Plaza de Cataluña
2. Paseo de Gracia
3. Paseo de Gracia
4. Paseo de Gracia
5. Vista nocturna del Paseo de Gracia
6. Diagonal. Vista aèria
7. Diagonal. Vista aèria
8. Avenida del Generalísimo
9. Avenida Generalísimo hacia Pedralbes
10. Plaza de Calvo Sotelo
11. Plaza de Calvo Sotelo
12. Plaza Calvo Sotelo. Vista aèria
13. Diagonal. Vista aèria
14. Avinguda de la Diagonal
15. Ciudad Universitaria y Palacio de Pedralbes. Vista aèria
16. Plaza Pío XII. Monumento a los Caídos
17. Ciudad Universitaria y Estadio C.F.B.
18. Primer Cinturón de Ronda
19. Vista del Conjunto de la Zona Universitaria
20. Entrada por la Autopista de Tarragona





1. Terraza Martini Barcelona. El Bar
2. Paseo Marítimo
3. Feria Internacional de muestras. Palacio núm. 1
4. Exposición nocturna
5. Real Club Náutico
6. Port
7. Barrio Gótico. Plaza del Rey. Vista nocturna
8. Museu Picasso
9. D^a Maria Picasso López. Picasso
10. Jaime Sabartés. Picasso
11. Fundació Tapies
12. Meditació. Museo Clara
13. Ballarina clàssica. Pau Gargallo
14. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Parc de Montjuïc. Josep-Lluís Sert
15. La rosseta del parc d'atraccions, 1950. Joan Miró
16. Edificació moderna en Plaza Urquinaona
17. Torre de oficinas Trade. J.A. Coderch de Sentmenat
18. Facultad de Derecho en la Zona Universitaria
19. Colegio de Arquitectos. Decorado por Picasso
20. Ramblas
21. 'La Ciutat Cremada'
22. Otto-Zutz-Club



1. Barcelona. Congrés Eucarístic
2. Montjuïc des de Tibidabo. Barcelona de nit
3. Palau de la Diputació de Barcelona.
4. Parc de la Barceloneta. 'Copito de Nieve'
5. Gran Teatre del Liceu
6. Recinte de la Exposició de la Fira Internacional de Mostres de Barcelona de 1929
7. Mundial 82. Sede inaugural del XII Campeonato Mundial de Fútbol
8. Catedral de Barcelona y Barrio Gótico.
9. Monumento a José Antonio
10. Barcelona
11. Parque de atracciones en Montjuïc. Monumento a Carmen Amaya
12. Fiestas de Santa Lucía. Barcelona típica
13. Font de Canaletes. Barcelona típica
14. Quiosco de las Ramblas. Barcelona típica
15. Parque de la Ciudadela. Fuente Monumental. Cabaña sardanesca
16. Parque Güell. Plaza Principal
17. Estadio del C.F. Barcelona
18. Temple de la Sagrada Família. Sòc el vostre símbol, ajudeu-me



LECTURES COMPARADES

Aquest capítol de la tesi és, potser, més un joc que un veritable experiment. En efecte, utilitza la comparació, amb les seves regles establertes i pautades i espera, de l'encert i de l'atzar que pugui acompanyar a la selecció de les postals-imatge, la capacitat per assolir les lectures. És a dir, vol establir les relacions visuals que permetin entendre la comparació i construir el relat. Els tres temes que es proposa comparar es refereixen al paisatge, la ciutat i l'arquitectura. Els títols: *La Conquesta de la Natura vs la Terra Plantada*, *La Ciutat Dorment vs el Perpetuum Mobile* i *La Ciutat Ideal vs la Crònica Urbana*. No semblen difícils de justificar ni d'entendre, són clars de concepte i, sobretot, abundants en postals.

Cadascun dels sis temes o títols disposa de cinc subtítols derivats que s'identifiquen amb una imatge i un breu text. Vindria a ser com el que cabria en el revers d'una postal. Està adreçat a persones per mi conegudes i estimades, amb una explícita voluntat de dedicatòria i reconeixement emmirallant-se, en certa manera, amb els escrits i cartolines que Jacques Gubler va enviar, per més de 18 anys i de manera continuada, a la senyora Tosoni a través de Casabella¹. Els segueixen i amplien la informació comparada, una sèrie d'imatges de la mateixa família presentades i ordenades amb una pretesa harmonia. La imatge primera, la que encapçala la sèrie i ve acompanyada de l'escrit, n'és contrapunt o senyal. Fins aquí, tot i que a primera vista el procés potser pot semblar sofisticat i laboriós en excés, penso que finalment és tan fàcil d'entendre com de seguir.

Les comparacions, les dels temes principals i, sobretot, les de les sèries entre si -les *torres «versus» la guerra; la cova «versus» l'agricultura o les ciutats mortes «versus» les ciutats multicapes*, per citar-ne només tres de les quinze comparades- són, totes elles, força més discutibles. Resulten molt menys evidents. Però són precisament aquestes sorpreses i dubtes, estimo, l'aportació personal a la recerca i, alhora, la pretesa demostració de la suposada capacitat narrativa de la postal, sotmesa a certes condicions externes imposades.

Aquest apartat del treball, voluntàriament, no té quasi escrits. Són pocs i breus. Només el de presentació, un per anunciar cadascuna de les comparacions principals, les llegendes dels encapçalaments i les trenta dedicatòries. S'hi descriuen bé, en canvi, les deu-dotze postals-imatge que construeixen cadascuna de les trenta sèries. En aquest sentit, cadascuna es relaciona amb un subtítol i un text concís que la presenta per, acte seguit, identificar-les totes amb el nom que incorpora la postal, l'editor, la seva mesura i la procedència. Pel muntatge, les postals s'han reduït tant com la imatge ho permetia, arribant al 30% de la seva mesura original. Els encapçalaments, per la seva banda, s'han reduït menys. Es presenten a un 80%. Cal aclarir que aquestes postals no estan -com les de la col·lecció- reproduïdes en cap altre annex. Es confia, per tant, en el propi relat que estableixin les imatges de les sèries per si soles, entre si i en relació a la sèrie comparada. Gairebé **només amb les imatges**. Aquesta és la suposada voluntat de la recerca, posant a la imatge-postal a prova i avaluant, així, la seva capacitat deltiològica per establir, contenir, generar i explicitar el coneixement urbà.

No s'espera obtenir-ne altres resultats. La recerca aquí és només l'experiència del joc. L'evidència de la varietat de les imatges que la postal, amb el seu format i condició, només aparentment homogeneïtza. Fa que la selecció i la construcció de les sèries visuals sigui la part més feixuga i incerta del treball però també la més bonica. Lliga selecció i tria amb concepte i **lectura comparada**. Alhora, és l'eina que permet la mirada intensa, alternativa i en diverses direccions. Plantejant relacions, explorant i relligant sèries, construint conceptes i comparant imatges, títols i subtítols, construeix un teixit múltiple sustentat, només, amb 561 imatges-postal.

OBJECTIUS El propòsit és que les postals, per si mateixes i apurant al mínim el nombre d'imatges necessàries per establir el subtítol -sub-concepte- i els seus múltiples matisos, produeixin la comparació volguda. Tot seguit, s'acosten les sèries fent parelles, unes a altres, sense forçar-les, sense filtres, apropant-les sense fondre's. No hi ha mai cap imatge compartida. Es confia que siguin els invariants de la pròpia postal, en mesura i forma -no en contingut-, els que permetin i facilitin la volguda comparació.

MÈTODE De les moltes postals escartades, només unes 6.000 han construït el gruix inicial dels sis títols de lectures comparades. Cada concepte s'ha omplert amb quantitats molt diferents. És molt abundant la crònica amb 1.485 postals o la terra plantada, 1.293 unitats. Molt més que la ciutat ideal, 630, o el perpetuum mobile, amb 428. Aplegades i relacionades han construït una subcategoria i, tot seguit, -això ha estat el tema més delicat i difícil- s'han seleccionat 5 subtítols de cada títol amb una sèrie d'imatges, només de deu o dotze, que li permetin il·luminar i explicar -clarament, entenc- els conceptes proposats.

RESULTATS Tal com es preveia, els resultats obtinguts amb aquesta estratègia no porten a establir veritables categories de classificació -aquest és un tema assajat a l'anterior capítol -La Col·lecció- ni a revelar sistemes de comparació innovadors o radicals. Únicament, això sí, confirmen que la postal parla amb suficient eloqüència d'una trentena de temàtiques força específiques que, aplegades entre elles i sota un concepte i títol únic, permeten, en la comparació, establir el relat. **Terra Plantada-Natura Conquerida, Ciutat Latent-Perpetuum Mobile i Ciutat Ideal-Crònica Urbana** poden construir una relació solvent en si mateixa, il·lustrada només amb targetes postals.

Per fer-ho, m'he acostat a *les mots et les choses*², sobretot al capítol II, *La prosa del món*, i al capítol V, *Classificar*. Els conceptes que Michel Foucault presenta i les contradiccions que proposa em semblen estimulants i a tenir en compte a l'hora de classificar i comparar. Penso, però, encara estar lluny de poder emparentar específicament cap material de la seva lectura amb el resultat de la meua comparació. Per últim, no puc deixar de fer explícit que tot el procés de construcció del capítol de **Lectures Comparades** té un deute perenne amb *Pour l'amour des villes*, la suggerent publicació de Jacques Le Goff³ i aquí sí, espero, haver fet palesa la relació i el resultat.

1. GUBLER, Jacques. *Cara Signora Tosoni: le cartoline di Casabella, 1982-1995*. Ed. Skira. Milano, 2005

2. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Éditions Gallimard. París, 1966. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores. Madrid, 1968

3. LE GOFF, Jacques. *Pour l'amour des villes*. Ed. Textuel. París, 1997

LA CONQUESTA DE LA NATURA
versus
LA TERRA PLANTADA

3.A

o 3406 Jungfraubahn - Station Eismeer (3161 m)
Ausblick auf Schreckhorn (4080 m) *0.11.1928*



Jungfraubahn, Station Eismeer (3.161 m). Ausblick auf Schreckhorn (4.080 m).
Ed. Photoglob, Zürich. 140 x 89 mm. R.P. 1998



Palmera imperial, Capellan Castaño, Elche
Ed. Antón Salvador. 140 x 89 mm. T.H. 2003

“Todas as plantas fazem parte de uma organização que os religiosos chamam de Deus.

Ocriado de alguma coisa terá o dreito de saber mais sobre ela, e a ilusão de mitigar a sua curiosidade”

Roberto Burle Marx

PINHEIRO, Claudia. **À mesa com Burle Marx**. Editora Batel. Brasília 2008

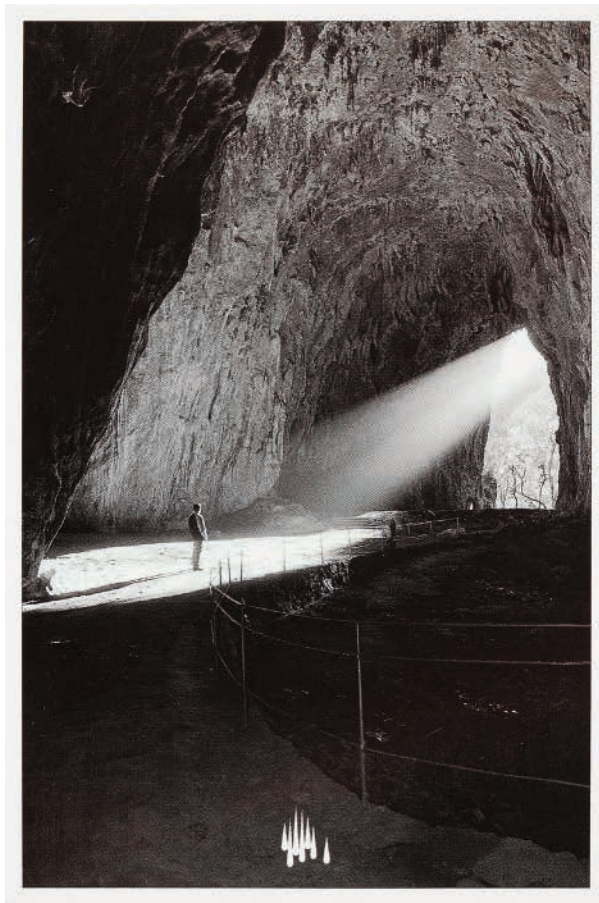
“Quelle prime giornate di Cosimo sugli alberi non avevamo scopi o programmi ma erano dominate soltanto dal desiderio di conoscere e possedere quel suo regno. Avrebbe voluto subito esplorarlo fino agli estremi confini, studiare tutte le possibilità che esso gli offriva, scoprirlo pianta per pianta e ramo per ramo.”

CALVINO, Italo. **Il barone rampante**. Einaudi. Torino, 1957

LA CONQUESTA DE LA NATURA vs. LA TERRA PLANTADA

Aquest dos moviments paral·lels no tenen imatges simètriques. Cal dir de seguida que, malgrat el meu dedicat intent, produeixen dues col·leccions difícilment comparables. La primera, demostra l'energia, l'esperit de risc i d'aventura de l'home. La segona, el repòs i la reflexió. Les postals es decanten clarament per la primera, **la conquesta de la natura**, que té imatges esplèndides d'espeleologia i de coves, de glaceres congelades i de pics i de fumaroles i volcans. També d'artefactes, de ponts, d'ascensors, de cables per poder conquerir còmodament el cim de les muntanyes emmarcades ja des de l'horitzó del confort. Té imatges de preses, de canals, de cascades d'aigües domesticades. Alhora, postals de camins i carreteres travessant valls i muntanyes amb vehicles prou ràpids i forts per fer possible el viatge. Per últim, presenta tots els grans invents de la mobilitat de l'home, a l'espera i en el camí conseqüent del viatge aeri i dels viatgers a l'espai.

La terra plantada té les postals més dolces. Les de l'home que planta la terra, hi construeix els bancals amb la pedra i les seves mans. Planta de tantes maneres com la terra obliga i amb tants materials com tolera el cos. Hi fa produir blat, vi, arròs, sucre, oli, verdura o tabac. En pot viure i en fa ciència i, fins i tot, religió. Els grans arbres i els grans jardins són respectats, gairebé sacres. En valora els colors, els sabors i els olors. Hi passeja. En fa parcs, primer, només pels reis i després, per tot el poble. Planta les muralles per no enderrocar-les. Pinta intensament jardins i naturalesa i a ambdues atorga extraordinari valor. Obté una natura plantada i sagrada que permet millorar la vida urbana. Entre una idea i l'altra, s'estableix una relació no contraposada sinó més aviat circular.



Park Skocjanske Jame, Slovenija

Foto: Borut Lozej, 1987. Ed. UNESCO, Ramsar, Slovenija, 2006
150 x 100 mm. R.P. 2005

Estimada Rosa

La cova és la primera casa de l'home, l'obligat abric de la natura insegura, inclement. S'hi pot guarir i conservar les seves pertinences, parir i criar els seus fills. Hi aprèn el valor de l'accés, de la posició relativa, de la totalitat i del fragment. Hi encén el foc. Però també en valora el corrent d'aire, en un primigeni sentit de necessitat i de confort. Si la cova és prou gran, la família pot créixer. La idea d'organització, de comunitat i de ciutat, hi comencen a tenir sentit i lloc.

Les coves són extraordinàriament abundants a Eslovènia. L'especial naturalesa càrstica n'és l'explicació. La majoria tenen les condicions necessàries per la vida, l'accés, l'aigua, la llum i sobretot, la sorprenent mesura. Per això aquí -com a tants altres llocs- hi van fer la primera casa els homes. Però aviat, com tu Rosa -l'únic presoner alliberat de la caverna platònica-, que has vist la llum, el sol i el paisatge immens i lliure, han sortit de la cova-caverna. Amb els materials extrets de la natura, han bastit un rosari de ciutats, prop dels rius i de la terra fèrtil. M'agradaria, que aquesta imatge de Skocjanske Jame, amb la llum indicant el camí de l'exterior -que permet comparar home i natura- sigui memòria i alabança, de la teva insistència inesgotable. En el paisatge, hi cercaves el camí actiu de la proposta per tal de fer-ne, no només font d'intens coneixement, sinó de ciència.



Lanzarote, La Geria. Cultivos en lava volcánica

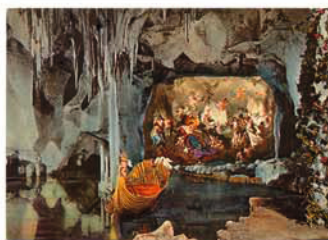
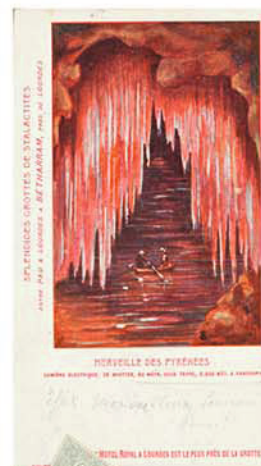
Foto: Tullio Gatti Photo Gallery. Ed. Cromatica SL.

170 x 120 mm. Don. A.N. 2010

Querido Antonio

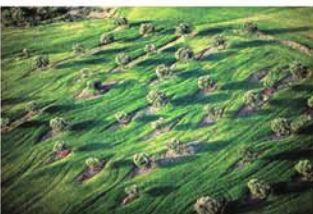
El meu pare, obligat per condicions vitals lligades a la història, va haver d'abandonar el seu interès per la formació científica i dedicar-se, com el seu pare, el seu avi i tants d'altres, al cultiu de la terra. Observant i valorant, amb cura extrema, plantacions i produccions, assajant tractaments, seleccionant llavors, va fer l'obligat ofici amb tal imaginació i tal rigor, que el va convertir en un veritable treball-procés de recerca.

*Aquesta extraordinària imatge de la Geria explica -al meu entendre-, Antonio, l'**agricultura** com el treball intel·ligent de la terra. La geometria de petits volcans -construïts amb les mans- fa que les roques protegeixin dels alisis perennes, els tres ceps de malvasia arraulits en cada cràter. De pas, així, poden recollir la breu rosada que permet a les arrels travessar les capes lleugeres de les laves i arrelar a les argiles més solvents. Cada vegada que la miro, penso que ets afortunat per poder valorar, entendre i estimar, alhora, l'arquitectura i el paisatge. També, perquè a la teva illa, el vi interessa als homes. Penso, inevitablement, amb altres terres meves, treballa-des amb semblant esforç i cura. I amb el pare.*

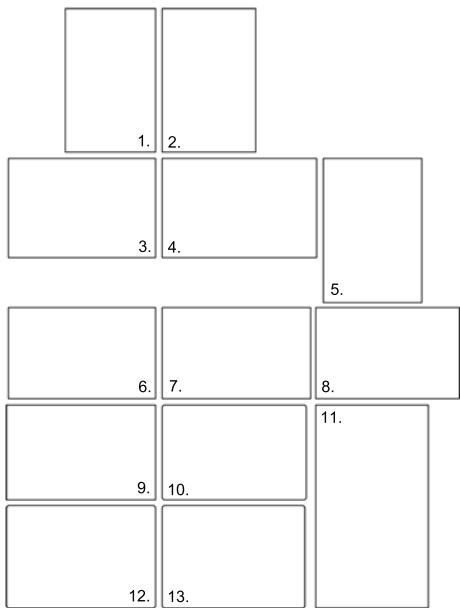




TRENTINO



Postals-imatge de dotze **coves** naturals i una d'artifici. Mostren com els abrics primigenis, cova, cau i bressol de la vida col·lectiva i de la incipient civilitat, han esdevingut -després d'un llarg camí d'oblit- itineraris de nou coneixement i descoberta. Una activitat anomenada, alhora, espeleologia o incipient turisme. El mite de la caverna està present en totes elles, sobretot a la de Linderhof de Ludwig de Baviera. L'home, caçador, aventurer, científic o encuriósit visitant, que apareix en totes les imatges, és pauta, mesura i sobretot senyal de la natura conquerida. Les postals, abundants, són molt conscients de la seva exagerada i forçada fotogènia.



1. Cave of the Winds in Winter, Niagara Falls
Ed. The Harris Litho Co. Toronto
140 x 87 mm.
G.F. 2009

2. La Grotte, Fresnay Sarthe
Ed. No consta
140 x 90 mm.
C.H. 2002

3. Cueva de Santa Elena, Huesca
Foto: Josep Oliveras.
Ed. Espeleo Club de Gràcia.
150 x 101 mm.
R.P. 2004.

4. Cuevas del Drach, Lago de la Gran Duquesa de Toscana
Manacor
Ed. No consta
140 x 89 mm
C.H. 2008

5. Grotte de Clamouse, La Méduse blanche
Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault, France
Ed. Cliché C. Arnaud
154 x 104 mm
C.H. 2007

6. Krumme Karoline
Sächs. Schwiez
Kuhstall
Ed. Hermann Poy
140 x 89 mm.
T.H. 2005

7. Grottes de Han, Le Tombeau.
Ed. Nels. 140 x 90 mm
T.H. 2002

8. Grotte de Han, La salle des Mamelons
Ed. Nels. 140 x 89 mm
C.H. 2005

9. Splendides Grottes de Stalactites
Près de Lordes.
Merveille des Pyrénées.
Ed. Auch. 139 x 90 cm.
T.H. 2005

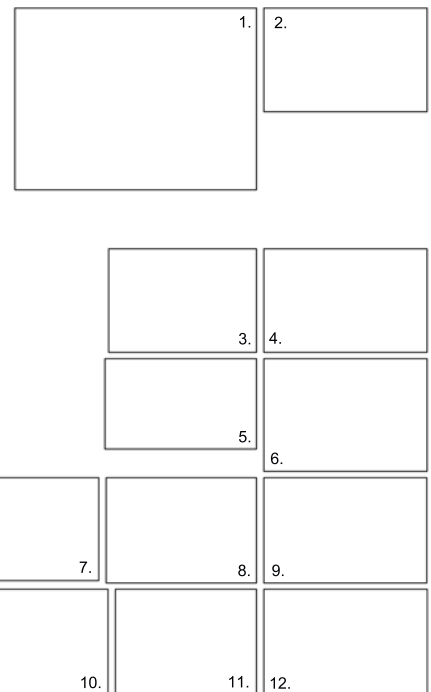
10. La grotta Azzurra
Capri.
Foto: Aoppola.
Ed. Ragozino.
139 x 89 mm.
C.H. 2006

11. Feengrotten Bei Saalfeld in Thür
Ed. Meissener & Buch,
Leipzig-Berlin.
140 x 89 mm.
T.H. 2005

12. La Grotta Azzurra
Capri.
Ed. Vincenzo Carcavallo,
Napoli.
148 x 103 mm.
C.H. 2010

13. Blaue Grotte
Schloß Linderhof.
Foto: Aufn. J. Härtl.
Ed. Verlag M. Herpich.
150 x 105 mm.
C.H. 2002

Dotze postals-imatge que expliquen com l'agricultura és el treball enginyós de l'home que permet fer fructificar la terra. Fan explícites algunes condicions imposades. La primera, la necessària planeïtat, lligada al cultiu i al reg de l'aigua, que porta a l'obligada i feixuga construcció de conduccions i de terrasses. També mostren les formes de la divisió i la geometria, fetes amb les regles proposades per les lleis dels homes que pauten la fragmentació, inevitable. Les postals –no massa nombroses– expliciten la construcció conscient i necessària del paisatge. Posen en valor els cultius i plantacions que de fet identifiquen i signifiquen territoris. Terra plantada, que de vegades, de manera sorprenent, arriba al bell mig de la ciutat.



1. Jongen met sikkel, 1881. Vicent Van Gogh (1853-1890).
Ed. Rijksmuseum Kröller-Müller.
150 x 105 mm.
R.P. 2004

2. Institution Agricole Saint-Joseph. Limoux (Aude). Leçon de nivellement.
Ed. No consta.
139 x 89 mm.
C.M. 2007

3. Nachahmung verboten.
Foto: Photohaus Karl Kühn.
Ed. Leonar.
132 x 87 mm.
T.H. 2006

4. Lago di Garda. Limoneti.
Ed. Ditta A. Pandini di G. De Lucia.
140 x 90 mm.
T.H. 2009

5. Bali.
Ed. No consta.
145 x 85 mm.
Don. M.i M.F. 2003

6. Près de Sangha. Pays Dogon. Mali. Champs d'aignons.
Foto: Jean Bastian.
Ed. Kambari.
147 x 105 mm.
Don. A.V. 2010

7. Trentino.
Foto: Paolo Calzà.
Ed. ViaDellaTerra.
170 x 120 mm.
R.P. 2006

8. Fuerteventura. Plantaciones de Henequen.
Ed. Gasteiz.
152 x 103 mm.
C.M. 2009

9. Hyacinthenvelden.
Ed. W. H. Van Leuwen.
136 x 88 mm.
T.H. 2003.

10. Verger parmi les blés. Région de Salonique. Macédoine. Grèce.
Foto: Yann Arthus-Bertrand.
Ed. Subervie.
178 x 119 mm.
R.P. 2000

11. Maribor. Piramida.
From the book Maribor. A Guide to the Town and Vicinity.
Foto: Zmago Jeraj.
Ed. No consta.
167 x 117 mm.
R.P. 2005

12. OMECCA.
Foto: P. Tornhoba, A. Mapketoba.
Ed. Mtaheta.
140 x 89 mm.
A.Ve. 2000



Bei Zermatt 1605 m. Das Matterhorn (4478 m.). Schweiz

Ed. Photoglob AG, Zurich. 150 x 105 mm. A.Ve. 1999

Estimats Júlia, Pere i Teresa

*El Cervino, el Matterhorn, no és el pic més alt dels Alps però sí el més inexpugnable, conegut i fotogràfic. Segurament, la seva posició en el confí -entre Itàlia i Suïssa- però, sobretot, la seva forma piramidal, tan perfecta, que el fa identificable clarament des de qualsevol distància i posició l'han fet esdevenir, des de les pàgines dels llibres, les capses de colors o les postals, prototip de muntanya i símbol alpí de **natura inaccessible**.*

D'aquesta imatge que us envio, me n'ha interessat tot això i sobretot l'enquadrament de la muntanya per una sorprenent construcció -d'altra part molt comuna- a la sortida de Zermatt, camí de la muntanya. A manera de basament d'un paller, els materials naturals -lloses de pedra, fragments de troncs i taulons de fusta- extrets en voluntària aparença de la muntanya mateixa adopten, per sorpresa, les formes de l'arquitectura més culta. Construeixen i disposen columnes amb basament, fust i capitell. Una mena de proto-arquitectura que porta a establir un tens diàleg entre artifici i natura, arquitectura i muntanya en la que una ajuda a l'altra a posar-se en valor. A vosaltres, que sabeu fer compatibles en temps i interès l'arquitectura i l'ascensió a les muntanyes, espero que, com a mi, aquesta postal us sorprengui, us interessi i us agradi.



Lucca, Mura

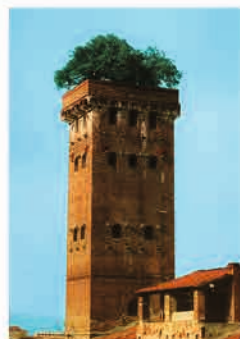
133 x 87 mm. D.net 2010

Estimada Anna

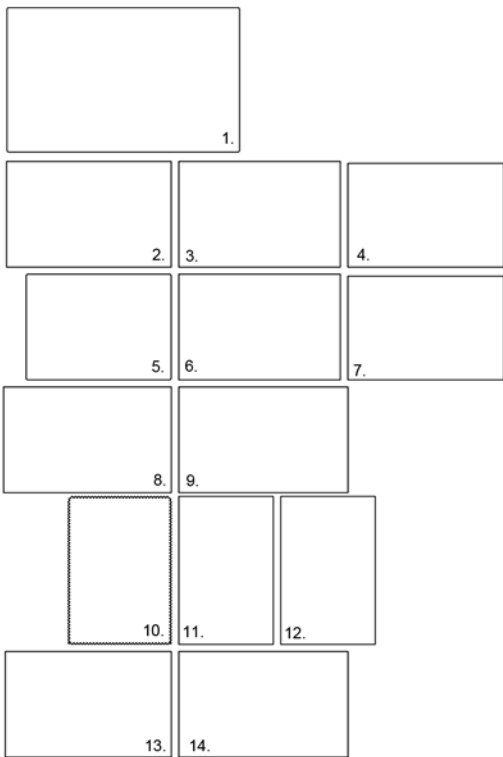
Lucca és una ciutat sorprenent. La muralla completament conservada, clou les successives ciutats, romana, medieval, barroca, una dins l'altra, com capes solidàries de la història, sense que res hi impedeixi el fluir natural de la vida urbana, més moderna. En aquest context, la muralla es va fer i refer -com tantes d'altres- per garantir defensar-se de Florència. La que veus en la imatge que t'envio és la darrera i definitiva. Està construïda tota ella -com la ciutat mateixa- amb un preciós maó massís de terra cuita. La pedra, fou reservada només pels coronaments d'alguns bastions i per les portes. De tal manera que, per assegurar la resistència, no podia comptar més que amb l'ample de la base -gairebé 30 metres- i la terra. Això va permetre que, acabada la funció defensiva i, per tal de confirmar-ho, els Bonaparte la varen poder plantar completament d'oms, til·lers, alzines, castanyers d'índies i, sobretot, de plàtans. Aconseguint així una passeggiata elevada llarguíssima i alhora conservar intacta l'abans habitual i ara insòlita muralla.

*A Viena, com a tantes ciutats -sobretot de França-, les muralles esdevenen bulevards plantats, estructurants i continus, seu dels nous equipaments. Així el primitiu límit és l'oportunitat de transcendent millora. Aquí a Lucca, la via de cintura -fuori-mura- és un carrer que té sempre a una banda, el fossar i la **muralla plantada** amb verd perenne, que conserva -com relíquia preciosa- la ciutat barroca, medieval i romana-. A l'altra banda, la ciutat està oberta radialment cap al fèrtil territori. Espero, Anna, que com a mi, Lucca i la seva insòlita muralla et resulti mostra de ciutat i natura equilibrades. Ara que, emparant-se amb la vàlua del paisatge, les ciutats construeixen, amb delit anelles verdes, que són, de fet, noves muralles. Lucca té ja la feina feta.*





Catorze postals-imatge que tenen el propòsit d'explicar com, des de qualsevol distància, però sobretot des de la plana habitada, la muntanya és símbol de **natura inaccessible**. Estan ordenades de manera que mostren primer la naturalesa, només vista, nominada, admirada, somnada, convertida en símbol, sagrat i inhabitable. Tot seguit, renunciant al confort -en grup o en solitari-, l'home s'aventura, per camins, glaceres i pics inversemblants per tal d'assolir el repte autoimposat. La postal acompanya en tot moment la dilatada conquesta i, com notari explícit, en dona fe i ho certifica, amb esplèndides imatges.



1. Llanes - Paisaje Llanisco.

Ed. J. Luis Rozas.
140 x 87 mm.
T.H. 2009

2. The View of Yuzan Shrine from the Summit of Ohnanji. National Park Tateyama.

Ed. No consta.
140 x 90 mm.
A.V. 1998

3. Fuji from Yoshiwara. Japan.

Ed. No consta.
140 x 91 mm.
T.H. 2008

4. Ama Dablam (22, 494 ft). Nepal.

Ed. Cottage Industries & Handcrafts Emporium, Kathmandu.
138 x ,8 mm.
A.Z. 2007

5. Round Tour National Park Izu Hot Springs.

Ed. No consta.
143 x 104 mm.
C.M. 2003

6. Rio - Entrada da Barra.

Foto: Marc Femez.
Ed. No consta.
138 x 90 mm.
T.H. 2004

7. Alpes Vaudoises.

Ed. L. Rossier, Nyon.
139 x 89 mm.
T.H. 2007

8. Le tre cime di Lavaredo (m 3.003).

Dolomiti.
Ed. Filibert. Amonn.
Bolzano.
142 x 92 mm.
T.H. 2007

9. Rhône-gletscher.

Ed. Photographie Gabler, Interlaken.
140 x 88 mm.
R.P. 1999

10. Chamonix - Mt. Blanc. Ascension des Jumeaux.

Ed. No consta.
149 x 103 mm.
A.Ve., 2000

11. Aiguille du Surplomb.

Salève.
Ed. Jullien frères, Genève.
141 x 91 mm.
T.H. 2002

12. Eismeer - Gletscherpartie.

Ed. Photoglob Co. Zürich.
138 x 88 mm.
T.H. 2002

13. Le sommet du Mont-Blanc et l'Observatoire Janssen.

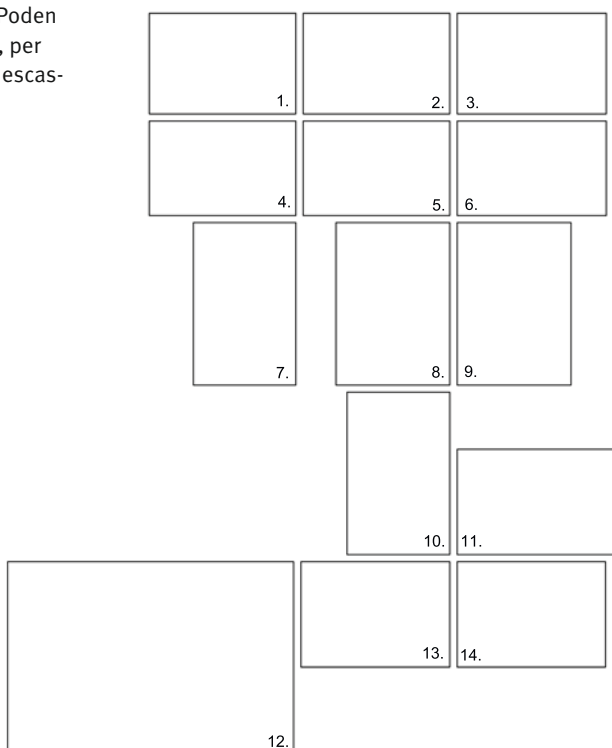
Ed. J.J.
139 x 89 mm.
C.H. 2001

14. Séracs am Eismeer mit Blick auf Wetterhorn (3.703 m)

Ed. Photoglob Co. Zürich.
140 x 90 mm.
T.T. 2002

Dotze postals-imatge que amb visions d'arbres sagrats, significants, simbòlics, expliquen que són valuosos, per la seva edat, posició i magnificència. Han superat, per fortuna, les conseqüències de les inevitables inclemències i l'atzar del perillós veïnatge dels homes. Això els ha permès acumular al seu cos, cada cop de més envergadura, memòria i sapiència, assolint una presència, més notòria, i més excepcional. Pauten els passejos i parcs de la ciutat.

Planten encreuaments, turons i fins hi tot algunes **muralles**. Fiten els camps i els bons camins de la terra. Poden esdevenir fàcilment, aixopluc i casa pels animals i, per l'home. Les postals els consideren només raresa, i escassegen, costa obtenir-ne una extensa col·lecció.



1. La Via appia antica. Bosco sacro (presso la Ninfa Egeria). Roma.
Ed. Enrico Verdesi.
150 x 104 mm.
A.Ve. 2000

2. Der Morgen, 1813.
Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).
Foto: Jörg P.Anders.
Ed. Kunstkartendruck Vontobel, Feldmeilen.
150 x 105 mm.
C.M. 1999

3. The Banyan Tree.
Botanical Gardens.
Calcutta.
Ed. No consta.
140 x 91 mm.
T.H. 2007

4. Formentera. Balears.
Foto: Beni Trutmann.
Ed. Pierron.
150 x 105 mm.
C.H. 2004

5. Arbol del Tule.
Oaxaca.
Ed. Latapi y Bert.
140 x 88 mm.
T.H. 2002

6. Dragon.
Ed. Bazar Aleman.
137 x 88 mm.
R.P. 1996

7. Tronco del celebre Drago de Tenerife.
Ed. Sastrería Cuatro Naciones, Tenerife.
139 x 90 mm.
T.H. 2010

8. Torre Guinigi (fine sec. XIV). Lucca.
Foto: Ghilardi.
Ed. Renzo Santori.
147 x 102 mm.
C.H. 2006

9. Environs d'Yvetot. Le Chêne-Chapelle de Allouville-Belle-fosse. Le tronc mesure à la base plus de 15 mètres de circonférence et il est âgé de plus de 1.000 ans.
Ed. Catala Frères, Paris.
140 x 89 mm.
X.A. 2002

10. Philosophen Allee.
Ed. desconegut.
139 x 88 mm.
T.H. 2004

11. Criptmeria racd Imaichi. Nikko.
Ed. No consta.
137 x 88 mm.
AVE. 2000

12. Les vieux Remparts. D.A.X.
Ed. ND Phot.
140 x 90 mm.
C.H. 2002

13. Le Mura (sec. XVI). Lucca.
Ed. Renzo Santori.
170 x 120 mm.
R.P. 2004

14. Veduta aerea della città. Lucca.
Ed. Plurigraf.
170 x 120 mm.
R.P. 2002



Carretera de Sa Calobra. “El nudo de la corbata”

Ed. Flor de Almendro. 148 x 105 mm. C.M. 2005

Estimat Manuel

Sobre una roca aspra i a penes vegetada, la carretera aprofita un petit coll per superar la Serra de Tramuntana, frontera entre la fèrtil plana i la feréstega Costa Nord, a l'Illa de Mallorca. Una línia contínua d'igual secció i, sobretot, idèntica rasant s'estableix al territori -s'hi enquista- i, en fer-ho, rebel·la l'accessibilitat com a principal i nova propietat.

*Emociona la mesurada intel·ligència del traçat i la construcció lògica que aprofita, només, els materials del desmunt pel consegüent terraplè. Sorprèn l'amplada, tan mínima com suficient. Però el que més sobta i caracteritza **la via**, és la continuïtat de **la rasant**, fins tal extrem inqüestionable, que obliga a la construcció del fotogènic nus. Ben aviat, fou senyal de valor de l'obra de l'home, mesura de la tècnica, alhora que raresa i postal. T'envio, Manuel, aquesta imatge agraït, perennement, per haver-me descobert el valor de la rasant. També perquè sé que ets col·leccionista de nusos i corbates. Espero i desitjo que t'agradi.*



Parc des Buttes-Chaumont, Paris- Le pont suspendu et le Belvédère

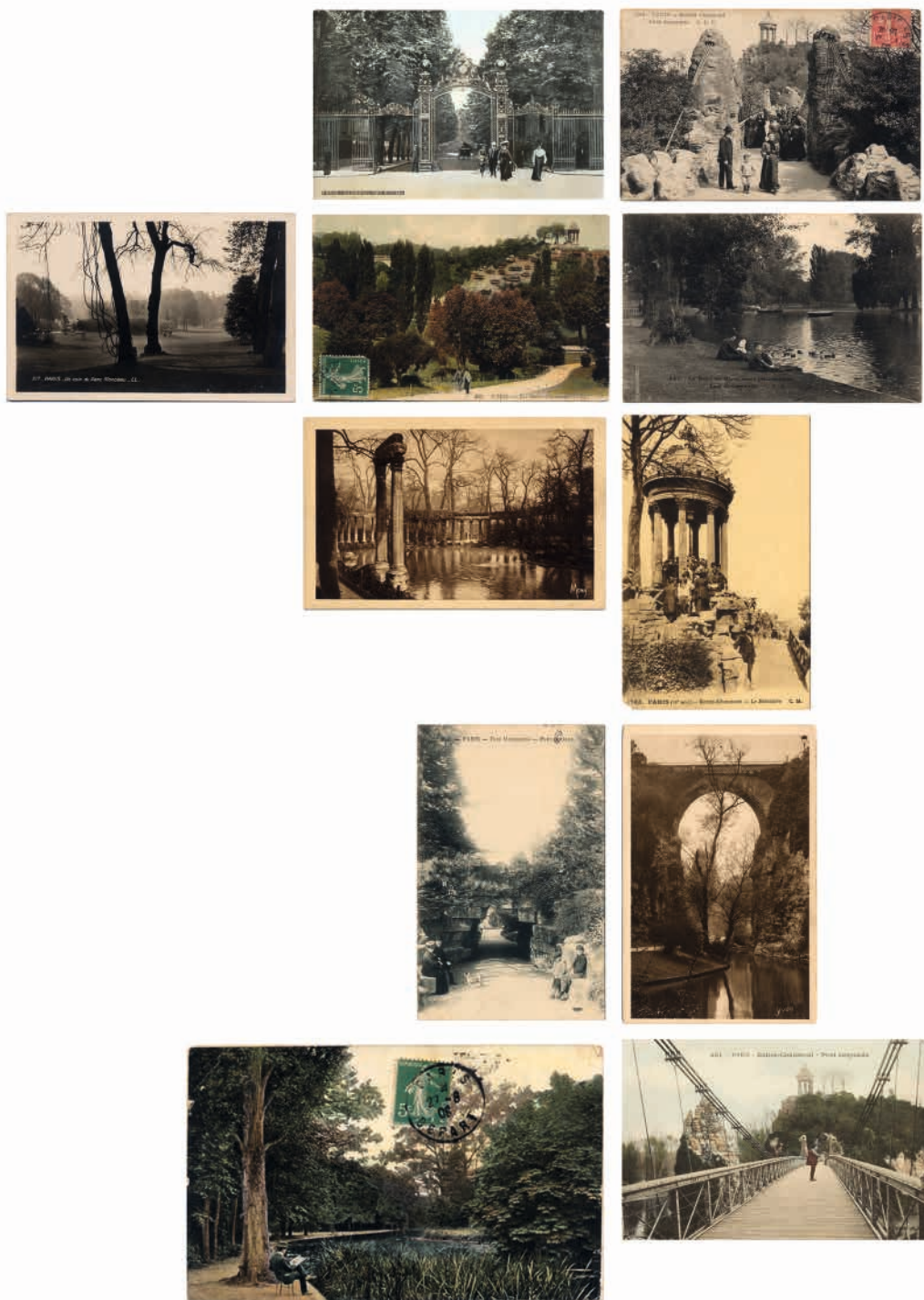
Ed. E. Papeghin, Paris. 140 x 90 mm. A.V. 2000

Estimat Elias

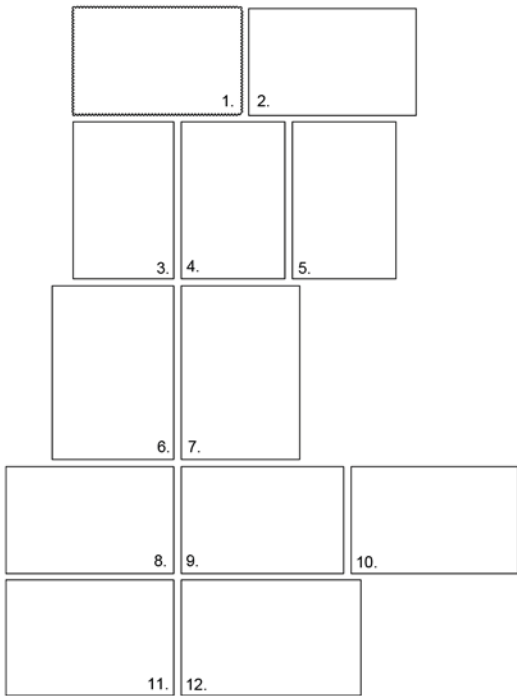
*Des que em vas mostrar la planta acolorida amb tintes aigualides, verd-blavoses, del Parc amb forma de croissant, potser per la seva forma, potser per la seva complexitat, segurament per la teva eloqüència, he sostingut que aquest és el Parc que millor explica i sintetitza l'obra d'Adolph Alphand, **els Parcs de París** i la idea de Parc. L'he vist tantes vegades com viatges a París. L'he posat com a model a les meves classes de Projectes i cursos d'Història del Paisatge. Inevitablement, n'he aconseguit moltes postals.*

Valoro, com tu, els seus orígens, la seva provinença d'abocador, de pedrera, de lloc extremadament malmès, condició que magistralment, el projecte explora i aprofita. També la capacitat sorprenent d'assumir i d'integrar qualsevol infraestructura general de la ciutat, fins al límit, que sembli d'antuvi, imprescindible. M'admira la llibertat observada en la selecció dels elements i les formes del projecte, provinents de manera indistinta de la tradició, el classicisme o la innovació tècnica, en una barreja indestriable. Estimo, sobretot, com assoleix construir un espai complex i complet, però alhora clarament perceptible. Plantejat a múltiples escales que admet i demana variats usos, amb tal encert, que esdevé model de parc -l'espai públic urbà per excel·lència- i, al mateix temps, node identificador insubstituïble del teixit i de la nova urbanitat, del gran París.





Dotze postals-imatge que mostren dotze **vies d'urbanitat** obertes a la terra, presentades en un cert ordre de mesura, de complexitat o d'eficàcia. Expliciten una condició contradictòria, cada cop són més solvents, estan realitzades amb més depurada tècnica, amb major cost i envergadura, però alhora exigeixen de l'home, en el sentit material, menys esforç. Mostren, des de l'incipient camí de Sirga, fins als camins de l'aigua, que assoleixen -tallant terres, països, continents si cal- lligar i fer fàcilment navegables rius, mars i fins hi tot oceans. Les postals han estat sempre testimoni de com les ferides, obligades, establertes contra l'inèrcia de la terra, signifiquen i presenten la urbanitat, com virtut inqüestionable, en la necessària llei dels homes.



1. Road Through the desert.

Ed. Stephen H. Willard, Palm Spruings, California. 143 x 91 mm. R.P. 1998

2. View of Shishigakuchi Rapid. Hotsugawa.

Ed. Yamaguchi Seikyokudo & Co. 134 x 84 mm. T.H. 2007

3. Escalier du Roi d'Aragon. Corse.

Bonifacio. Foto: A. Tomasi, Ajaccio Basti. Ed. No consta 137 x 89 mm. T.H. 2004

4. Pilatusbahn. Eseiwand.

Ed. Photoglob Co. Zürich. 135 x 85 mm. T.H. 2002

5. Afsluitdijk met Monument.

Ed. Klm Aerocarto, Schiphol. 138 x 88 mm. A.Ve. 1999

6. Gruppo Sella. Via Ferrata “Tridentina” al Rifugio Pissadú (2587 m.)

Foto: Ghedina, Cortina d'Ampezzo. 150 x 105 mm. C.H. 2008

7. El Angosto del Ancón. Tarija. Bolivia.

Foto: Lilo Methfessel. Ed. Identidad. 150 x 105 mm. Don. K.A. 2009

8. Cordillera de Los Andes. Rio Blanco.

Colec. Fajardo. Ed. No consta. 138 x 87 mm. T.H. 2009

9. Le Tramway de Bonsecours et le Funiculaire.

Environs de Rouen. Bonsecours. Ed. Impr. Reunies Nancy. 136 x 89 mm. R.P. 1983

10. Negotiating the top bend of the devil's Elbow, Glenshee.

The Highest public road in Britain. Altitude 2.000 feet, Steepest gradient 1 in 3. Ed. J.B. White Ltp Dundee. 141 x 90 mm. T.H. 2003

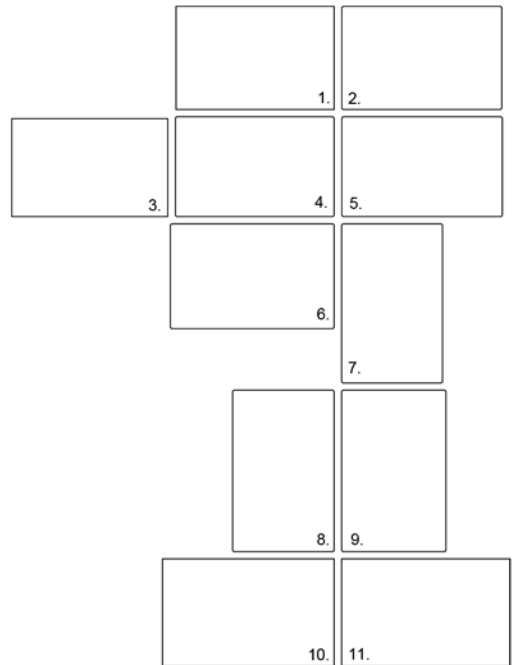
11. The Isthmus. Greece.

Ed. No consta. 146 x 101 mm. C.H. 2006

12. Gates in East Chamber. Gatun Locks.

Panama Canal. Ed. L. Maduro jr. 138 x 89 mm. T.H. 2009

Onze postals-imatge de les portes, l'aigua, les arquitectures, els ponts sublims, sempre amb la presència de l'home-sol o en petits grups- que hi dona escala, mesura i sentit. Són imatges doblement comparades, perquè separades per la línia blanca vertical, es disposen, a l'esquerra imatges del Parc de Monceau, el Bois de Vincennes i el de Boulogne, i a la dreta, tema a tema, les corresponents del Parc de les Buttes Chaumont -al meu parer- síntesi perfecta dels altres. Totes les postals corresponen a la mateixa ciutat i tema -els parcs construïts per Adolphe Alphand - a París en un breu i prolífic període- són mostra de la més exitosa natura plantada-reinventada, amb munió de tècniques, en variats escenaris, esdevinguda teixit vital de la reinventada ciutat.



1. La Grille du Parc Monceau. Paris

Ed. Aqua-Photo L.V. Paris.
136 x 89 mm.
C.H. 2008

2. Pont Suspendu C.L.C. Paris - Buttes Chaumont

Ed. No consta.
140 x 90 mm.
A.Ve. 2001

3. Un coin du Parc Monceau. Paris

Ed. Lévy et Neurdein
Réunis, Paris.
140 x 90 mm.
C.H. 2007

4. Les Buttes Chaumont. Paris

Ed. No consta.
140 x 88 mm.
A.Ve. 2001

5. Le Bois de Vincennes pittoresque.

Lac et canards.
Ed. E. Malcuit, Paris.
140 x 89 mm.
C.H. 2007

6. Les petits Tableaux de Paris. Au Parc Monceau, Colonnades Corinthiennes de la Naumachie.

Paris. Ed. Mona, Paris.
140 x 88 mm.
A.Ve. 2000

7. Le Belvédère.

Buttes Chaumont.
Paris. Ed. C.M.
140 x 89 mm.
A.Ve. 2000

8. Pont rustique.

Parc Montsouris. Paris.
Ed. Marmuse, Paris.
140 x 88 mm.
A.Ve. 2001

9. Pont de briques. Parc des Buttes Chaumont. Paris.

Edition d'Art Yvon, Paris.
140 x 92 mm.
A.Ve. 2001

10. Bois de Boulogne. Le Lac de Madrid.

Ed. Aqua Photo L.V. Cie. Paris.
140 x 87 mm.
A.Ve. 2001

11. Buttes-Chaumont - Pont suspendu.

Paris.
Ed. No consta.
138 x 89 mm.
M.B. 2005



Luchon-Superbagnères (Alt. 1800 m.). Le plateau de Superbagnères en Hiver, au fond, la Chaîne des Pyrénées

Ed. Photo Alix, Bagnères-de-Bigorre. 147 x 104 mm. C.M. 2000

Estimat Miquel

Aquesta postal casa bé -al meu entendre- dos dels teus interessos, el tren i la muntanya. En efecte, aquest hotel; com de París; desmesurat, traslladat directament de la ciutat, al cim de la muntanya pirinenca, no s'explica sense la presència d'un transport eficient, segur i confortable. Encara ara, l'estació de Bagnères-de-Luchon, és final d'un trajecte ferroviari que s'inicia a París-Austerlitz o a Montparnasse i permet, en només 11 hores -una nit llarga- o set -si es viatja de dia-, passar del centre de París a Bagnères i, d'allà, a l'insòlit confort del cim de la muntanya.

*No costa imaginar la laboriosa construcció material de l'edifici, el 1922, impossible sense el seu funicular complementari que porta, alhora, els viatgers i tots els materials necessaris per la vida confortable que anuncia. És a dir, l'**artilugi** esdevé cordó umbilical imprescindible. Tampoc es fa difícil preveure els hàbits de l'incipient turista: neu a l'hivern, ascensió a les muntanyes, al bon temps. El que més qüestions planteja és el sobtat interès de l'home urbà per aconseguir conèixer i dominar el cim de la muntanya -la natura-, fins ara inaccessible.*

Hotels d'aquesta mena n'hi ha arreu de França, també a la platja -nova natura descoberta- i, sobretot, a Àustria i a Suïssa. Avui, el temps els ha tornat obsolets per la seva soledat i la seva desmesura. Semblen abocats a una vida molt incerta. Una difícil qüestió que m'agradaria plantejar-te és, si aquest hotel és senyal del primer interès de l'home per la feréstega muntanya? o insuportable testimoni d'inadaptació al medi, amb un confort urbà del tot inacceptable?. Espero del teu parer, agut, càustic i lúcid, com sempre, la reflexió encertada i oportuna.



Chemnitz. Rosarium im Stadtpark

Ed. No consta. 140 x 90 mm. M.B. 2005

Estimada Beth

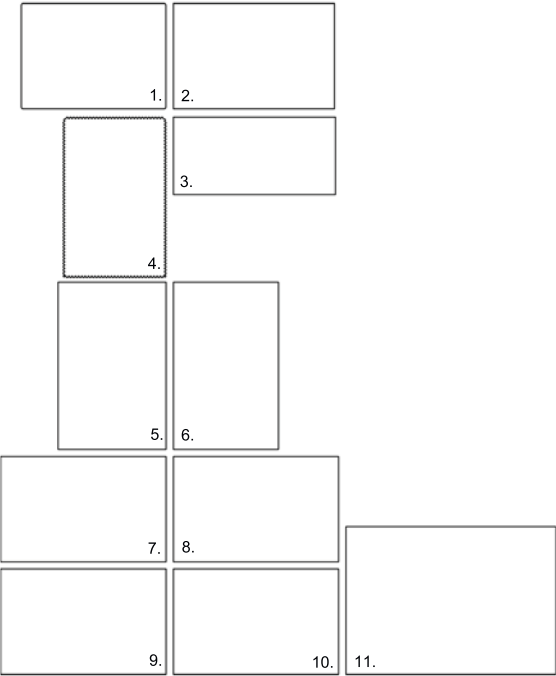
Cada dia m'agraden més les roses. Abans, les considerava flors massa abstrètes pel seu color dominant, la forma sensual i la fragància, amarada de perfum, és a dir, massa egoistes, incapaces de teixir per si mateixes, els parcs i jardins de la ciutat. Ara, que he descobert les roses mares dels jardins closos d'Anglaterra i el roserar perennement florit de Chandigarh. He plantat memorials amb roses blanques i he conservat gràcies a l'olor de les Cecile Brunner, la meua memòria personal, trasplantant, al meu petit jardí, els rosers del meu avi i del meu pare. Per fi, he après com tu, a estimar intensament les roses.

*Tinc a mans una postal del roserar del Parc de la ciutat de Chemnitz. Malgrat que les roses són alhora plantades i pintades i els colors -amb abundància de taronges, roigs i grocs- indiquen que són només roses modernes, i que, al seu valor científic, hi preval, l'ornamental. Te l'envio, Beth, pel molt que explica i significa. **El roserar i la rosa** com a senyal, com instrument de reconeguda estima, i de bellesa, que contribueix a la purificació regeneradora, necessària, imprescindible de la industriosa i ennegrida ciutat.*





Onze postals-imatge que es proposen fer una relació dels artefactes i dels camins emprats per l'home en la seva tossuda voluntat d'assolir, dominar la muntanya i fer-la accessible. La primera imatge de l'Etna llunyà i nevat, inaccessible des de les runes del teatre, a Taormina, és només contrapunt inicial, a la varietat d'artilugis que, als Alps, a Rio o a les roques volgudament exagerades de Biarritz, empra l'home per atacar i aconseguir superar **la pacient muntanya**. De seguida, si pot, -i pot gairebé sempre- la natura recupera el seu temps geològic i en silenci, assenyala impertorbable la seva preeminència, a la de l'home, qui malgrat tot s'alegra en celebrar-hi la seva pírrica victòria. Les postals, sobretot les més antigues, són testimoni de la lluita i amb claredat, donen notícia dels artefactes inventats per la conquesta i de les fites, senyal de la volguda **ocupació**. Ara, les postals noves, al contrari de les velles, cerquen i mostren només les natures intactes, indemnes, victorioses, intocades per l'home.



- 1. Teatro Greco e S. Domenico.**
Taormina.
Ed. Conti, Taormina.
150 x 105 mm.
A.F. 2000

2. Interlúken.
Ed. Photoglob-Wehrll & Vouga & Co, Zurich.
138 x 89 mm.
T. 2003

3. Und Oberer Gletscher.
Grindelwald - First - Bahn - Schreckhörner.
Ed. Photoglob-Wehrll, Zurich.
137 x 88 mm.
C.H. 2005

4. Pão de Açúcar.
Rio de Janeiro. Brasil.
Foto: Martin Fiegl.
Ed. Céu Azul de Copacabana.
229 x 119 mm.
R.P. 2009

5. Stanserhorn-Bahn und Hotel mit Blick auf Bernertpen.
Ed. Kunstverlag E. Götz, Luzern.
140 x 90 mm.
C.M. 2005

6. Territet-Glion-Caux-Rochers de Naye.
Ed. Atelier H. Guggenheim & Co, Zürich.
138 x 87 mm.
R.P. 1985

7. Rigi-Kulm und die Alpen (Alt. 1.800 m.).
Charnaux Frères & Co, Genève.
140 x 90 mm.
R.P. 1988

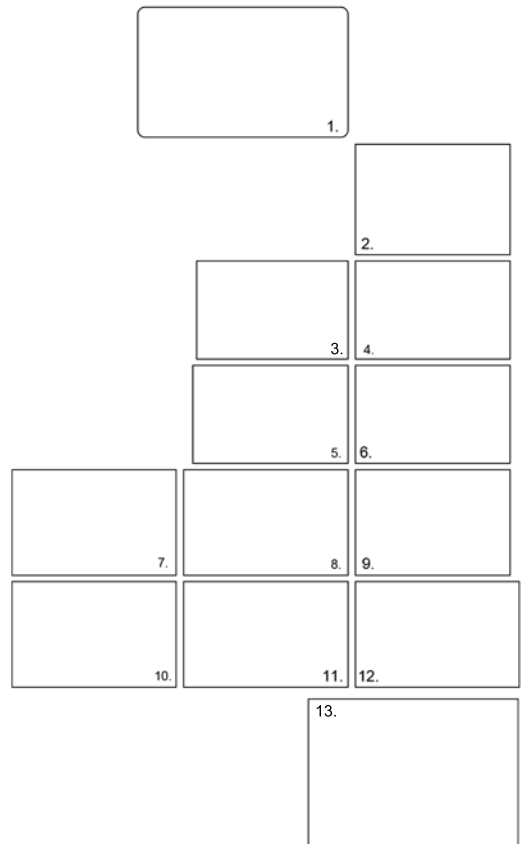
8. La Roche Percée à Marée basse.
Biarritz.
Ed. L.L.
140 x 91 mm.
M.B. 2005

9. Rigi-Kulm (1.800 m) und die Alpen.
Ed. Photoglob Co, Zürich.
139 x 88 mm.
T.H. 2008

10. Les Pyrénées Centrales (1ere série).
Luchon Superbagnères (1.800 m).
Le Grand Hotel et la gare du Funiculaire. À gauche, montée du train.
Ed. Phototypie Labouche Frères, Toulouse.
136 x 89 mm.
R.P. 1993

11. Au sommet des Rochers de Naye (2.045 m)
Phototype Co, Neuchatel.
137 x 89 mm.
T.H. 2007

Dotze postals-imatge, d'espais, d'horts, de jardins i parcs botànics, que mostren la varietat en ús i en forma dels espais naturals plantats, amb abundant intensitat, per l'home, amb materials i disposició artificiosa, per produir i permetre l'estudi i el coneixement. De fet, construeixen simulacres de territoris i ciutats amb geometries molt perfectes que cada estació o floració previsiblement tras-toca, sobretot, al jardí blanc de Sissinghurst, plantat per simbolitzar la pau, després de la Gran Guerra. Les postals posen accent en el valor simbòlic **dels roserars i la rosa**. Les certifiquen com a síntesi d'interès botànic, afectiu i comercial. De fet -temporalment- coincideix la difusió de la postal amb l'interès de la cultura occidental per aquesta planta i flor d'orient, estudiada, valorada, estimada, trasplantada, des d'ençà, a tots els parcs, jardins i horts de casa nostra. Esdevenint, fins hi tot, amb inqüestionada diligència, imatge i símbol identitari col·lectiu.



1. Trajineras decoradas con flores pasean a los excursionistas por los canales.

Xochimiloco, D. F.
Foto: Mark Turok.
Ed. Ammex Asociados
S.A. Mexico D.F.
138 x 86 mm.
C.H. 2008

2. New West Lake.

Bamboo-lined Path
at Yunqi.
Ed. Desconeut.
146 x 104 mm.
R.P. 2005

3. Jardin d'Essais.

Alger. Collection Idéale.
Ed. No consta.
140 x 90 mm.
C.H. 2004

4. Iris Garden Horikiri.

Tokyo.
Ed. Desconeut.
140 x 91 mm.
T.H. 2004

5. Jardin des Plantes.

Montpellier.
Ed. Paris-Montpellier.
140 x 90 mm.
M.B. 2005

6. Jardín Botánico y calle Santa Fé.

Buenos Aires.
Ed. Z. Fumagali y Cia.
140 x 90 mm.
T.H. 2002

7. Au Thabor – Les Serres.

Rennes.
Ed. Mesny, Rennes.
142 x 90 mm.
R.P. 1993

8. Interior Winter Garden.

Dunedin.
Ed. Gold Medal Series.
137 x 87 mm.
T.H. 2008

9. Victoria cruziana im Alfred-Brehm-Haus.

Tierpark Berlin.
Foto: W. Engel. Ed.
Veb Bild und Heimat,
Reichenbach.
147 x 105 mm.
C.H. 2007

10. Parque La Rosaleda.

Sevilla.
Ed. Manuel Barrcero,
Sevilla.
135 x 86 mm.
A.L. 2001

11. Rosenpergola in Park Menkema.

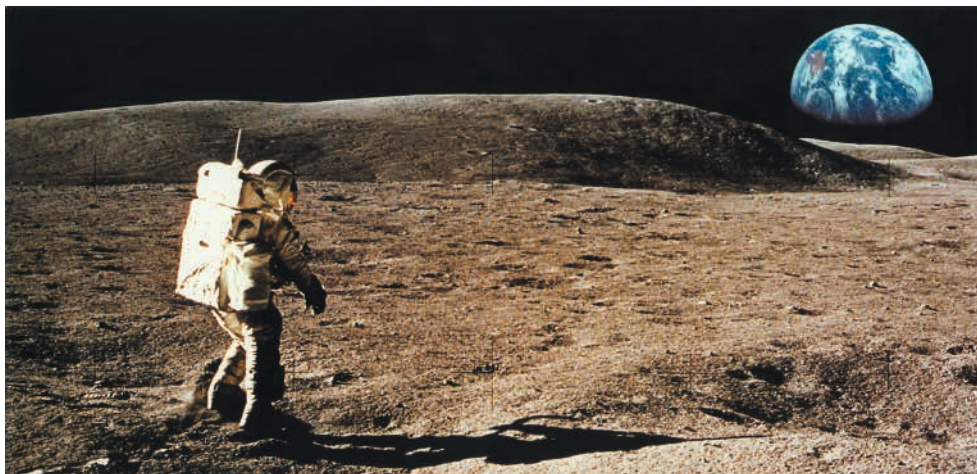
Uithuizen.
Ed. Firma H. Hoff Sr,
Uithuizen.
140 x 90 mm.
T.H. 2009

12. Roseraie de l'Hay -Les-Roses. L'Entrée.

Ed. Catala Frères, Paris.
140 x 90 mm.
R.P. 1998

13. Sissinghurst Castle, Kent.

The White Garden.
Foto: Jeremy Whitaker.
Ed. Curwen Press Ltd.
London.
147 x 104 mm.
D.net, 2012



Cosmos. Apollo 16

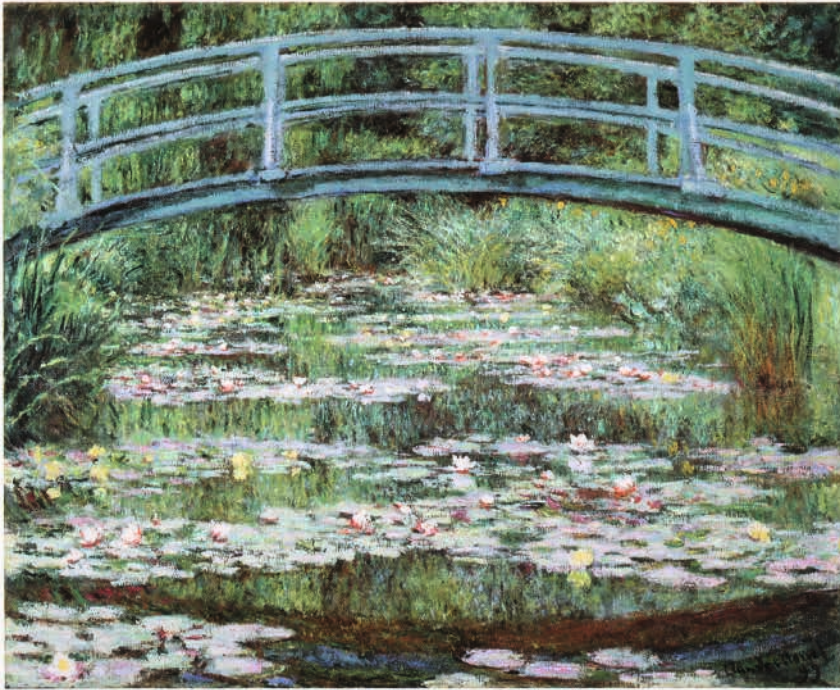
Foto: Nasa / Ciel & Space, 1999. Ed. du Désastre, París. 230 x 110 mm. R.P. 2004

Estimades Lues

*Fa més de quaranta anys, l'home va **arribar a la lluna**. Li va costar. Primer Juli Verne va imaginar el viatge, després Georges Méliès va filmar la ficció. Tintin i el Petit Príncep hi van fer casa i així el somni esdevingué real. El cert, estimades Lues -i això potser encara no ho sabíeu- és que en la preparació del seu costós viatge, l'home va ser ajudat per nombrosos animals.*

Els primers en navegar l'espai van ser els gossos russos. Al menys deu, van precedir a Yuri Gagarin, el primer home a l'espai. L'infortunada Laika, al segon Sputnik i la Belka i l'Strelka, al cinquè, van esdevenir famoses, sobretot perquè la Pushinka, filla de Strelka, -nascuda després del seu viatge-, va esdevenir ciutadana americana. Com un petit cavall de Troia, fou regalada per Nikita Krushev a Caroline Kennedy. Això va empènyer, -al meu parer- més que cap altra cosa, la carrera espacial.

Els americans van fer viatjar micos. Els més espavilats Able i Baker, van ser els primers en tornar, sans i estalvis, però Ham va ser el més famós. Tothom el va veure vestit d'astronauta, portada de diaris i revistes -americanes, es clar- perquè el seu vol coincidí amb el de Gagarin. Des de llavors, esquiroles, gats, tortugues; russos, americans, francesos, xinesos, van fer arribar l'home a la lluna. Es diu que quan Aldrin, Collins i Amstrong hi varen posar els peus, baixant des del seu coet, l'Apollo 11, tots els animals viatgers els esperaven, convertits en lues petitones. Com tots els contes, llunes estimades, poc importa si és invenció o veritat. Només desitjo que us agradi.



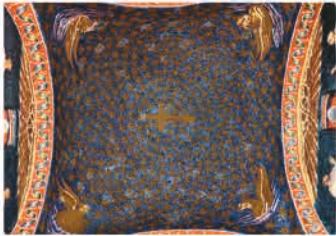
Claude Monet. Le Pont Japonais. Washington, National Gallery of Art

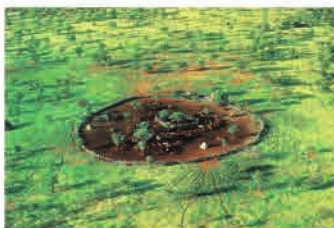
Ed. Hazard, Paris, 1999. 150 x 105 mm. R.P. 2002

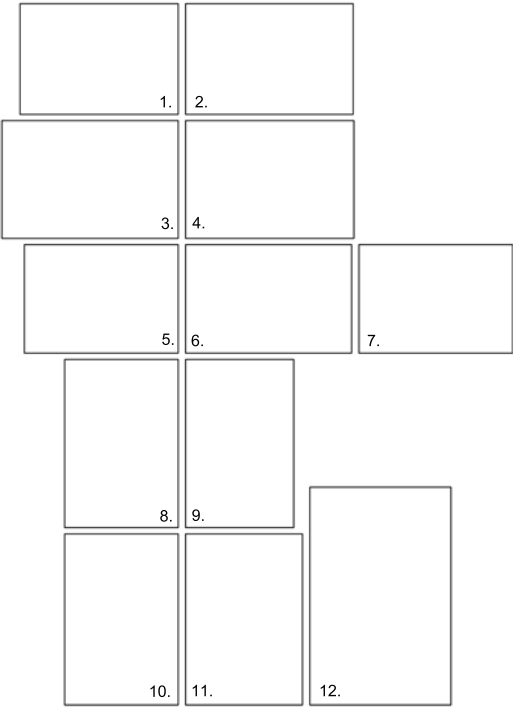
Estimada Carmen

Ara la casa de Monet és un museu. **El jardí**, replantat, cuidat i pulcre, ha esdevingut un minúscul parc temàtic, ple de turistes, interessats per les flors i la pintura suposadament. No pots tocar res, no pots seure, sempre dempeus, només mirar. Sense deixar de relacionar el present amb el passat. No hi trobo cap lloc on poder, en silenci, imaginar com Claude Monet va anar construint el seu món propi, on fer possible, alhora, pintar i viure. Hem deixat enrere la casa i el jardí, que ens resulten ara tan estranys, i hem caminat cap a l'entrada del poble, buscant l'església, amb el llibre de Clemenceau, *Les Nymphéas*, a les mans. La sepultura dels Monet està en un tombant del breu camí que porta al cementiri, situat just darrere el temple. És la tomba familiar, plantada de flors, les més naturals que hem vist fins ara. Sols, en silenci, obro el llibre a l'atzar.

Ja al pròleg Dominique Dupuis-Labbé hi escriu: "(...) Sommes-nous pleinement conscients que le «champ d'eau, chargé de fleurs et de feuillages dans tous les brassements de la flambée solaire» aurait pu ne jamais se déployer devant nos yeux incrédules sans l'âpreté et la ténacité d'un homme d'État convaincu que l'art de Monet, son ami, allait contribuer à notre plénitude, que ses couleurs, magie de sa peinture, allaient nous dévoiler un «monde inexprimable qui se révèle à notre sensibilité»? Ce même Clemenceau qui, le jour des obsèques de Claude Monet, refusa que l'on déposât sur le cercueil l'étoffe noire du deuil, et décrocha un rideau fleuri pour l'en couvrir avant de s'exclamer: Pas de noir pour Monet."







Onze postals-imatge que mostren la varietat d'objectes emprats per l'home en el seu interminable procés de coneixement i de mesura –domini en fi- de l'infinit univers. Volgudament capturat des de la representació de la cúpula celeste als mosaics de Ravenna o als laberints de Stonehenge. Observatoris, esferes, geodes, són mostres del reeixit intent del llarg camí, que han permès l'home, **viatjar a l'espai** i poder mirar, per fi, la terra des del cel, la més clara senyal de la definitiva conquesta. A la vora del primer home a la lluna, la del Crist Redemptor dipositat sobre els núvols a Rio de Janeiro vol explicar la dualitat perenne. L'home veí del cosmos, o soldat d'exèrcit dels déus. Les postals són, en aquest sentit, ben poc explícites. En el passat, clarament les primeres postals estimaven el risc de l'aventura, ara, més crèdules es decanten, quasi sempre, per celebrar les deïtats noves o velles.

- 1. Ravenna. Galla Placidia (V sec.). Cupola.**
Ed. E. Salbaroli, Ravenna.
148 x 103 mm.
C.H. 2006

2. Site de Stonehenge.
Wiltshire. Angleterre.
Foto: Yann Artus-Bertrand.
Ed Subervie.
178 x 120 mm.
R.P. 2000
- 3. Jantar Mantar Delhi.**
Ed. Tourist Publication.
153 x 104 mm.
D.net 2010

4. The Old Royal Observatory, Greenwich. The Prime Meridian of the world. 0th longitude and the centre of the world's time zone system.
Ed. Larkfield Printing Co. Yorkshire.
148 x 105 mm.
T.H. 2010
- 5. Nordkapp.**
Norge. 71^º 10' 21"
Ed. Husmo
-Foto. Skoyen, Oslo.
149 x 104 mm.
X.A. 2001

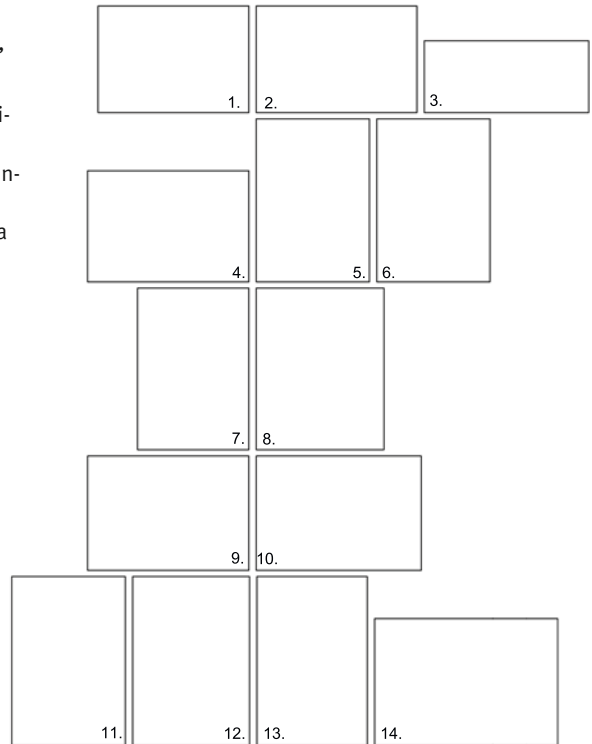
6. Silkeborg. Danmarks største Globus.
Ed. M. Digmanns Boghandel, Silkeborg.
140 x 91 mm.
T.H. 2004
- 7. La géode, 6.433 triangles d'acier profilent la sphère de 36 m. de diamètre.**
Paris. France.
(Architecte A. Fainsilber).
Foto: J.-C. N'Diaye.
Éd. de la Cité des Sciences et de l'Industrie.
150 x 104 mm.
R.P. 1987

8. Pavillon de l'U.R.S.S. Spoutnik III. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958
Ed. de l'Occident, Bruxelles.
150 x 104 mm.
C.M. 2005
- 11. Edwin "Buzz" Aldrin sur la Lune, 21 Juillet 1969.**
Ed. www.nouvellesimages.com.
170 x 120 mm.
Don. S.G. 2010

12. Brasil Turístico. Rio de Janeiro. Vista aérea do Cristo Redentor.
Ed. Mercator, sao Paulo.
150 x 105 mm.
C.M. 2000.
- 9. Atomium. La nuit.**
Ed. Beatic, Bruxelles.
138 x 90 mm.
R.P. 1999

10. La Tierra. Fotografía tomada desde el Apolo VIII en órbita lunar. Diciembre 1968.
A. Zerkowitz, Barcelona.
170 x 117 mm.
C.H. 2005

Catorze postals-imatge que amb cert ordre cronològic i temàtic, es proposen presentar una mostra, certament bigarrada, que doni compte de l'actitud de contínua recerca dels camins, de les maneres d'aconseguir capturar la natura i formalitzar-la. Les sempre escasses postals seleccionades es proposen donar notícia del llarguíssim viatge. Mostren la construcció de **jardins** i laberints, les modificacions artístiques del medi o els encontres violents entre art i natura. En aquest sentit, dues il·lustracions insuperables, la del "Peine de los Vientos" a Donosti, obra feta a quatre mans per Peña Ganchegui i per Chillida, que només vol fer-nos palpar l'energia infinita de l'oceà i la reproducció de "a Tempestà", la més extraordinària pintura de Giorgione i de Venècia, que condensa el món a la contratapa d'un llibre - aquesta és efectivament la seva mesura real -. Les postals són força pròdigues, però rebels, es resisteixen a acostar-se, unes a altres, per això resulta ben difícil, fer-ne tema.



1. Ring of Brodgar. Stenness. Orkney.
Approx. 2.400 BC.
Foto: Charles Tait.
Ed. CTP, Kelton, Sta. Ola.
147 x 104 mm.
R.P. 1990

2. Vue générale sur un village. Himbas. Région de Kaokoland. Namibie.
Foto: Yann Arthus-Bertrand. Ed. Subervie.
160 x 108 mm.
R.P. 2000

3. Labyrinthus de Reignac. Parc des labyrinthes.

Foto: Yann Arthus-Bertrand.
Ed. du Désastre.
230 x 110 mm.
R.P. 2000

4. Smara. Grabado Prehistórico. Aaiun. Sahara Español.
Ed. Piqué, Barcelona.
Postales Escudo de Oro.
149 x 104 mm.
C.H. 2005

5. A Garden Pool. The British Museum.
Ed. Henry Stone & Son, Banbury, England.
150 x 105 mm.
A.V. 2000

6. Hauptweg und Nebenwege, 1929. Paul Klee. Ed. Gebr. König Postkartenverlag.
148 x 105 mm.
R.P. 2003

7. Giorgione. Le Maraviglie dell'arte. Tempesta. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
Ed. Electa Milano.
162 x 115 mm.
Don. J.B. 2002

8. Didon construisant Carthage; ou l'essor de l'Empire Carthaginois, 1815. J.M.W. Turner

Ed. William Turner
Bookking International.
142 x 115 mm.
T.H. 2009

9. Christo. Le Rideau dans la Vallée. Rifle. Colorado 1970-1972.
Largeur 394 m - Hauteur 110 m.
Foto: Harry Shunk.
Ed. Christo et nouvelles images. 148 x 105 mm.
R.P. 1990

10. Claude Monet devant le bassin des nymphéas; au fond, le pont japonais. Foto: Musée de l'Orangerie

Ed. R.M.N. Paris.
150 x 105 mm.
R.P. 2010

11. Palazzo Querini Stampalia. Restauro di Carlo Scarpa: Giardino. Foto: Senno & Sutto.
Ed. Fond. Querini Stampalia, Venezia, 1986. 149 x 104 mm.
R.P. 1990

12. Wolfgang Tillmans. Untitled. (La Gomera), 1977
Ed. König Postkartenverlag. 147 x 104 mm.
R.P. 2000

13. Cascade de Kirifuri au mont Kurokami dans la province de Shimotsuke.

Hokusai Katsushika (1760-1849).
Musée Marmottan Monet
Ed. Fondation Claude Monet, Paris.
150 x 100 mm.
R.P. 2002

14. Peine de los vientos. Chillida.
San Sebastián.
Ed. Manipei.
149 x 104 mm.
R.P. 1999

LA CIUTAT DORMENT
versus
PERPETUUM MOBILE

3.B



21 - Malinvaud, Gr-Imp., Limoges-Lyon

SALONIQUE 1916

Les Remparts

Les Remparts. Salonique 1916.

Ed. Malinvaud, Gr. Imp. Limoges-Lyon. m.r. 140 x 91 mm. T.H. 2009



Times Square. A fantastic view from noted painter Alexander Chen captures the excitement of Times Square, New York.
 Ed. Alexander Chen, Korea. m.r. 148 x 105 mm. R.P. 2003

“(…) Expériences avec le temps: dix-huit jours, dix-huit mois, dix-huit années, dix-huit siècles. Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l’Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l’intérieur de ce temps mort. Le même problème considéré en termes de générations humaines ; deux douzaines de paires de mains décharnées, quelque vingt-cinq vieillards suffiraient pour établir un contact ininterrompu entre Hadrien et nous”.

YOURCENAR, Marguerite. **Mémoires d’Hadrien. Suivi de Carnets de notes de Mémoires d’Hadrien**. Ed. Librairie Plon, Paris, 1958. Collection Folio. Ed. Gallimard. Paris, 1974

“(…) There were Babylon and Nineveh; they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was help up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the million-windowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudshead above a thunderstorm”.

DOS PASSOS, John. **Manhattan transfer**. Ed. Harper & Brothers. New York-London, 1925 (1a. Edició) Ed. Penguin London, 1986. Manhattan transfer. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981

LA CIUTAT DORMENT vs. PERPETUUM MOBILE

La ciutat no és indestructible però ho sembla. Sovint, el seu moviment és continu, amb canvis perennes d'identitat i de ritme, subtil però inevitablement. L'energia, la genera el propi moviment, com un mòbil perpetu. Així són les ciutats dinàmiques, les que volen i poden transformar-se per millorar i créixer, les que no tenen recança a assajar nous hàbits i formes, les que estan sempre fent-se i per fer, les que contenen l'energia suficient per a la metamorfosi i el canvi permanent.

Per contra, altres ciutats noves, velles, vives, mortes, semblen i són objectes perfectes. Peces acabades que no poden sinó optar per la transformació absoluta o per la immobilitat, la mort i la desaparició. En aquest apartat s'hi situen les ruïnes, l'arqueologia i les restes sagrades. També les ciutats acabades, closes per muralles completes, conservades, catalogades, protegides, quietes. Alhora, les ciutats temàtiques, les clòniques, les d'un sol ús, fruit de la ficció, del lleure o d'un esdeveniment caduc. En definitiva, les que no posseeixen la complexitat, el ferment indispensable per generar la vida en el seu interior. Han d'atendre l'energia externa per a la seva transformació.



ROMA - Veduta generale del Ponte e Castel S. Angelo.

Roma. Veduta generale del Ponte e Castel S. Angelo

Ed. No Consta. 140 x 93 mm. T.H. 2003

Estimades Elisa, Maria i Ton

En la nostra primera joventut, quan tothom mirava al Nord, nosaltres, -a contracorrent-, estàvem profundament malalts d'Itàlia. Ens havíem emmetzinat amb lectures de Calvino i de Pavese, films de Fellini i Pasolini i classes de llengua a l'institut Italià. La nostra sanació era impossible i havíem de passar llargues temporades a Bordighera, a Buti, a Perugia, a Siena, a Verona o a Vicenza. L'addicció era tant forta que en marxar, la nostra malaltia inevitablement s'agreujava i, a corre-cuita, havíem de tornar. Llavors ho fèiem, sempre a Venècia o a Roma, on ens semblava, que era superior, la dosi d'Itàlia.

*Aquesta vista, amb la cúpula vaticana, del "ponte e castel Sant'Angelo" i el Tíber, amb els barquers i les barques, és la postal que representa -ara en fotografia- una de les **vedute** més habituals de Roma. Potser plauria més a Goethe o la Hepburn -que just va acabar aquí la nit, del seu únic dia de vacances- que a nosaltres, perquè, de fet, la Itàlia que buscàvem era més heterodoxa i compromesa. A la Casa del Popolo, amb l'Unità i poc més que pasta, melanzane i cocomero a la taula, comprovàvem cada dia que a Itàlia, el marc de la història vella i nova, barrejades, ens impel·lia a respirar en completa llibertat.*



Magere brug over de Amstel. Amsterdam
Ed. Rembrandt-Amsterdam. 140 x 90 mm. C.H. 2006

Estimats Afra i Thomas

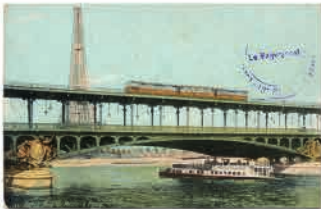
*Com bons mercaders holandesos, m'heu portat a casa, des de fa més de 10 anys, un món de postals, fins llavors per a mi inaccessibles. Gràcies a vosaltres, la col·lecció ha incorporat al meu món llatí, el germànic, l'americà, l'asiàtic i, està clar, moltes postals d'Holanda, amb canals, bicicletes, tramvies i molts ponts. M'agraden **els ponts** pel que signifiquen, unió, pas, lligam. Es poden creuar per damunt i per sota. Posen a prova l'enginy i són mostra de tècnica. Barregen diversos medis i sempre **signifiquen moviment**.*

El de Magere, -el pont prim- en comparació a l'Amstel, el canal que creua, és un pont mecànic, que balanceja -s'obre a doble bàscula- encara que fins fa ben poc era manual. Permet el pas de vehicles i persones i sobretot la continuïtat urbana, de la Kerkstraat amb la Neue Kerkstraat, el carrer que esquartera les grans illes disposades entre el canal del Rei -Keizersgracht- i el del Príncip -Prinsengracht- a l'eixample central d'Amsterdam. Per la seva posició, mesura, estructura i tècnica, però també per la seva imatge, especialment fotogràfica -sobretot de nit- el pont de Magere ha esdevingut reconegut símbol i veritable monument. Estic segur, Afra i Thomas, que pot servir, més que cap altra imatge, per explicar la condició d'Amsterdam, com paradigma de ciutat, eficaç, mesurada, estructurada, liberal i sobretot flexible.

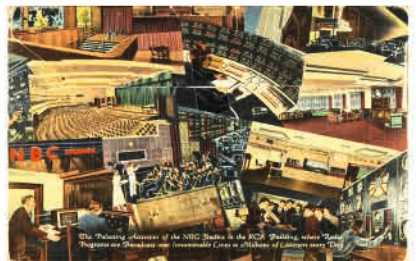




Stuttgart

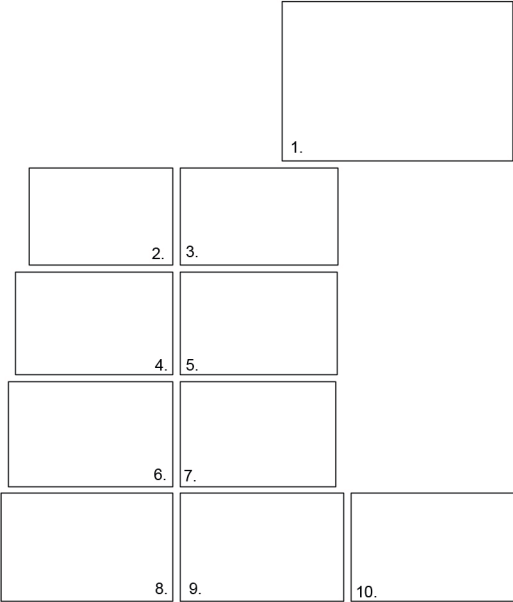


CHANDRE CHOWA, DELHI, INDIA



The 'Painting' columns of the NBC Studios in the RCA Building, where 'Painting' columns are 'Painting' into 'Painting' City in 'Painting' City.

Deu postals-vedutes que expliquen la ciutat des d'una posició encimbellada o plana, com extès horitzó, però sempre a la distància apropiada i suficient per tal de poder observar-la en conjunt i, alhora, no perdre el detall. La urbanitat material estableix el centre de la imatge. Sempre algun element, torre, cúpula, identifica el lloc clarament, el fa reconeixible. Aigua i arbres són contrapunt, marc o imatge reflectida. Totes gairebé tenen figures que adopten, voluntàries, la posició del possible espectador, donen escala a la imatge, n'estableixen el punt de vista i una condició de latència i d'immobilitat conscient, inqüestionables. Les postals, les busquen i les estimen, però posen a prova la perícia i la tècnica del seu l'autor.



1. Gaspar van Wittel (1653-1736). Veduta di Castel S. Angelo. Palazzo dei Conservatori. Pinacoteca.
Ed. Musei in Comune. Musei Capitolini.
165 x 120 mm.
R.P. 2009

2. Temple Area. Eastern wall seen from Mt. Of Olives. Jerusalem.
Ed. Palphot Ltd. Herzlia.
146 x 101 mm.
C.H. 2003

3. Tallinn. Kadriorv Rand.
Ed. Krannhals-Foto.
138 x 88 mm.
T.H. 2003

4. View from Chevin Top. Otley.
Ed. Valentine's Series.
137 x 88 mm.
A.Ve. 1999

5. Vue prise de la Jetée. Genève.
Ed. Charmaux frères et Co. Genève.
142 x 91 mm.
C.H. 2003

6. Vista panoramica de Toluca. Mexico.
Ed. J.C.S.
138 x 90 mm.
T.H. 2003

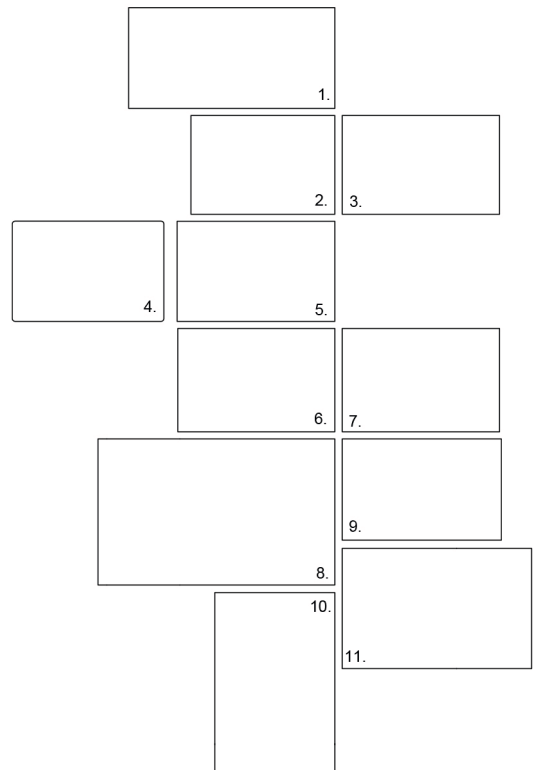
7. Vista general. Toledo.
Foto: Manipel.
Ed. L. Arribas, Toledo.
150 x 105 mm.
C.H. 2006

8. Panorama. Vu de la côte Sainte-Catherine. Rouen.
Ed. Des Nouvelles Galeries.
139 x 89 mm.
T.H. 2003

9. Vue d'Assuan. Assuan.
Ed. Desconegut.
139 x 93 mm.
T.H. 2003

10. Hradschin. Na Opysi. Prag.
Ed. Minerva, Prague.
140 x 88 mm.
C.M. 2005

Onze postals-imatge de ponts, carrers, places, espais urbans que contenen i condensen el moviment i la transformació. Són llocs centrals, nodes, de la ciutat, intensos i complexos. A penes es veu terra, mai cap arbre, només, el cel i l'aigua. Tota mena d'artefactes; vaixells, trens, tramvies i tot tipus de vehicles, centren l'interès de la mirada. arreu, els homes -multitud- apareixen movent-se, intensament, i en totes direccions. Són imatges de ciutats noves i velles perennement renovades, de les que la postal en vol mostrar, no pas el rostre, establert, convencional, immòbil, conegut, si no els **espais**, més vitals, de més fluïda energia i sobretot **en perenne moviment**.



1. Sveavägen Downtown. Stockholm.

Foto: Giovanni Trimboli.
Ed. Grako.
150 x 105 mm.
T.H. 2010

2. Kleiner Schloßplatz. Stuttgart.

Ed. Norbert Lux.
148 x 105 mm.
X.A. 2001

3. Main Street Viaduct and Ship Canal. Houston. Texas.

Ed. Geo Beach.
140 x 89 mm.
T.H. 2009

4. Pont du Metro à Possy. Paris.

Ed. Aqua Photo, Paris.
138 x 89 mm.
D.net 2011

5. Hochbahn über der Spree. Berlin.

Ed. Arthur Redecker.
138 x 87 mm.
D.net 2011

6. Elevated road and bowery. New York.

Ed. Souvenir Post Card Co.
139 x 89 mm.
T.H. 2006

7. Ludgate Circus. London.

Ed. LL.
139 x 88 mm.
T.H. 2006

8. Galata Köprüsü. Istanbul.

Ed. Her Hakkı Mahfuzdur.
142 x 90 mm.
T.H. 2010

9. Am Hauptbahnhof. Im Zeichen des Verkehrs. Frankfurt.

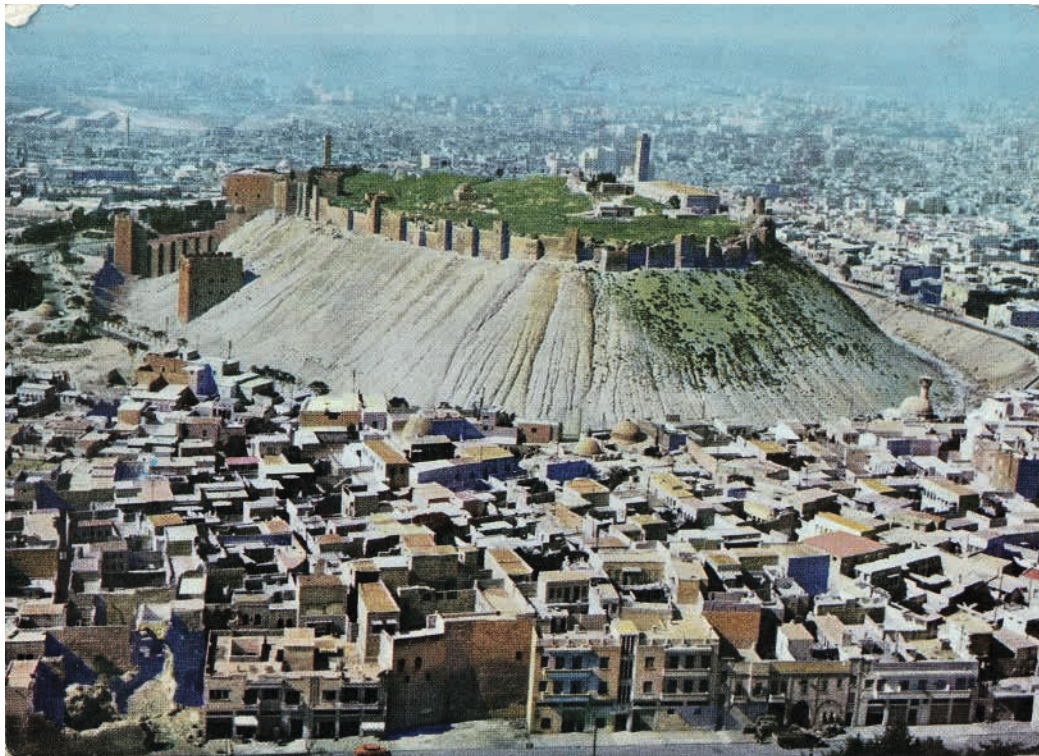
Ed. M. Jabobs, Frankfurt.
139 x 89 mm.
R.P. 1988

10. The old and the new. Chandni Chowk. Delhi. India.

Ed. Aarushi, India.
150 x 105 mm.
R.P. 2008

11. Rockefeller Center. New York City.

Ed. No consta.
140 x 90 mm.
C.H. 2006



Alep. La Citadelle et les vieux Quartiers
Ed. Nader Helbaoui, Damascus. 142 x 103 mm. R.P. 2006

Estimat Manuel

No fa tants anys, havíem fet habituals alguns viatges-aventura a terres més antigues que la nostra. Ens proposàvem descobrir-hi -amb una trentena d 'intrèpids estudiants- les primeres civilitzacions i les primeres ciutats. Potser de totes les que vàrem conèixer, les de Síria, són les que millor expliquen -al meu entendre- la idea de ciutat. El lloc de la vida col·lectiva, que ha portat, naturalment, a establir les regles de la obligada convivència, és a dir, de la civilització, el més magnífic invent de l 'home.

Però de totes, Alep fou considerada, per nosaltres, la ciutat més fascinant, perquè condensa, com cap altra, les capes palpables de la història, mantenint intactes, perceptibles, l 'aportació de cada una i alhora la barreja. Una ciutat moderna que es confon amb les antigues, de les que difereix completament. S 'hi barregen sinagogues i madrasses, hammans i bons hotels, carrers drets, tallats als souks laberíntics i oficines de vidre, enmig del més antic comerç.

*Només la **Ciudadella**, l 'Acròpoli, que com a Atenes o a Ebla, un dia fou la ciutat mateixa, ens va resultar inaccessible. Aconseguida, sense esforç, la ciutat plana, oberta, extensa, que de fet la protegia. Com exèrcit enemic, vàrem envoltar-la i admirar-la i sense entendre-la. La vàrem deixar enlairada i **inexpugnable**. Només espero un dia, poder tornar, amb menys tropes i més sapiència, preparats per un nou setge, i conquerir-la plegats.*



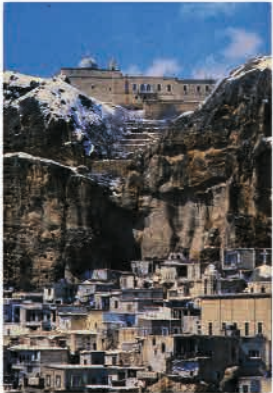
Stockholm. Katarinahissen

Foto: Akta. Ed. Nordisk Konst. Stockholm. 138 x 88 mm. C.H. 2007

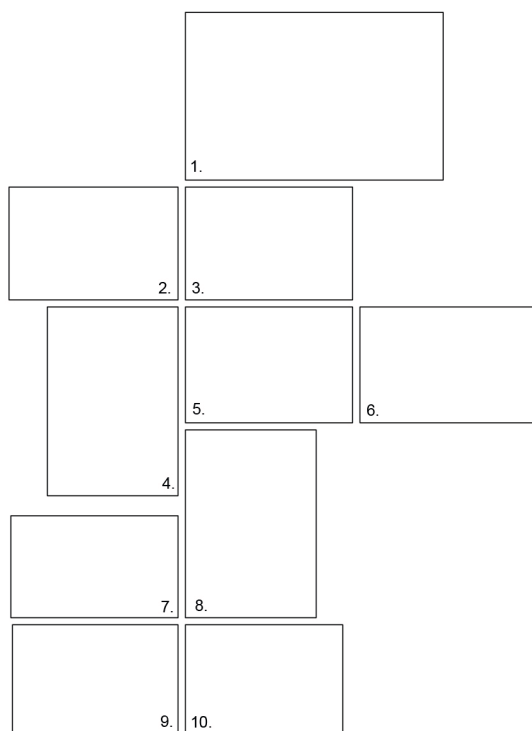
Estimats Anna i Björn

La vostra ciutat, malgrat la seva plaent aparença, té alguna de les lliçons d'arquitectura i innovació urbana més impactants i decidides que coneixo. Les arquitectòniques han estat abastament divulgades i estudiades: l'Ajuntament de Ragnar Östberg, la Biblioteca d'Asplund, les Esglésies de Lewerentz i d'ambdós, el Cementiri del Bosc. Alhora, les noves ciutats de Farsta i Vällingby o la transformació del centre de Norrmalm, -el Pla Voisin més mesurat i reeixit- operacions totes elles de creixement i renovació urbana, malgrat ser menys conegudes, són enormement interessants.

*La construcció de l'**ascensor de Katarinahissen** té el valor doble de la reiteració i la millora. En efecte, el primer ascensor es posà en servei el març de 1883 i va funcionar 50 anys, salvant el desnivell de 38 metres entre Slussen i la plaça Mosebacke a Södermalm. El segon -en us des de 1941- és molt semblant al primer en forma i en posició. Incorpora però, una operació de transformació més ambiciosa, -el metro, un túnel sota Södermalm i un complex nus viari-. A més de cinc torres d'oficines que configuren la nova façana urbana de Slussen. La primera és suport del mirador-restaurant i l'ascensor. Aquesta postal que us reenvio, vol ser senyal de **topografia superada** i testimoni de la capacitat i voluntat perenne de la vostra ciutat per innovar-se i fer-ne, de les dificultats, repte i encert. Segurament per això Stockholm és una ciutat, en aquest sentit i en tants d'altres, admirable.*







Deu postals-imatge de fotogèniques mostres d'assentaments construïts, amb l'aïllament i la defensa com a reptes i condició. La més habitual de les estratègies, la topografia, obliga a la concentració i en dificulta el creixement. De vegades la ciutat es reforça i fortifica, segregant-se encara més, del seu entorn, extensiu però vulnerable. Si només s'encimbellen els edificis simbòlics, és que volen assenyalar la seva preeminència, amb la seva situació. Si és la ciutat sencera, es garantirà la invulnerabilitat i la defensa. També la dificultat de relació amb el seu domini-entorn. A la llarga el seu estancament, i fins hi tot decliu seran ineludibles. També l'aigua o el desert inhòspit poden actuar, amb eficàcia, com a **medi aïllant i protector**. Les postals -millor les aèries- seran totes, segur, sorprenents i fotogèniques, encara que no abundants en excés.

1. o.Alep. La Citadelle et les vieux Quartiers.

Ed. Nader Helbaoui, Damascus.
142 x 103 mm.
R.P. 2006

1. Jaisalmer city with fort in the background. Rajasthan.

Ed. No consta.
148 x 99 mm.
R.P. 2008

2. Vue Générale.

Le Puy.
Ed. Cie des Arts Photomécaniques, Paris.
138 x 88 mm.
C.H. 2007

3. The Potala Palace.

Ed. No consta.
150 x 105 mm.
T.H. 2010

4. Le Couvent St-Serge surplombe le village. Maaloula.

Syrie.
Ed. Desconegut.
134 x 92 mm.
Don. R.M. 2007

5. Monastère de Rizong. Ladakh. India.

Foto: Patrick de Wilde.
Ed. Edito-Service S.A.
150 x 105 mm.
T.H. 2010

6. Tagoust et le Massif de l'Aurès.

Algérie.
Ed. Agenda P.L.M.
139 x 90 mm.
T.H. 2004

7. Panorama. Ragusa Ibla.

Foto: Giuseppe Leone.
Ed. Giallo Taxi.
150 x 91 mm.
C.H. 2009

8. Veduta aerea dell'antico Borgo di Collodi. Collodi.

Ed. Gaantcur.
165 x 115 mm.
R.P. 2003

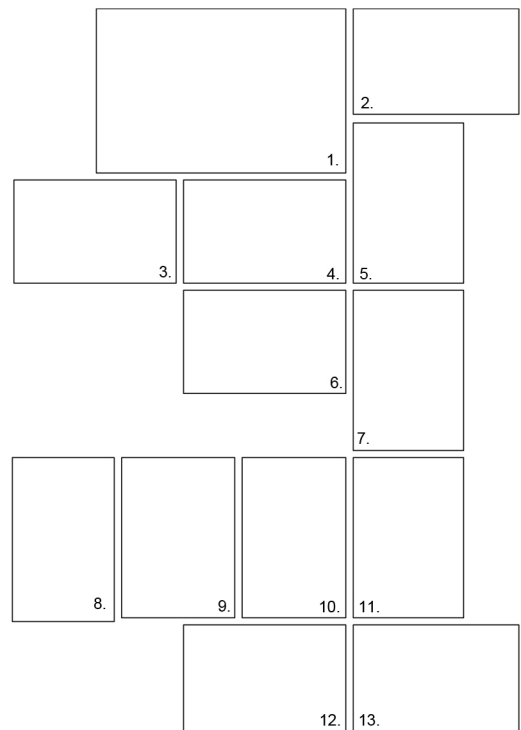
9. Village sur les rives d'un bras du Niger. Région de Mopti. Mali.

Foto: Yann Arthus Bertrand.
Ed. Subervie.
180 x 120 mm.
R.P. 2000

10. Isla de Mexcaltitan. Casa de los Mexicanos.

Island Nayarit. México.
Foto: Gobierno del estado de Nayarit.
Ed. Arco Iris.
150 x 105 mm.
R.P. 1992

Onze postals-imatge dels elements urbans, objectes i artefactes, que les ciutats -sobretot al passat segle- han usat abastament en el seus canvis per obtenir el continu moviment. La topografia està en la base de la lògica demanda. La resposta són la tècnica i l'enginy. El resultat és la ciutat construïda, pautaada per rampes, ponts, transbordadors, ascensors, funiculars, cremalleres, tramvies que permeten superar l'inicial escala i establir noves relacions amb parts, de la ciutat, fins llavors inaccessibles o inconnexes. Les postals, abundants, mostren els espais urbans connectats i els artefactes com a senyal d'intensa novetat. Estan gairebé sempre en funcionament, plens de gent, actius, generadors del moviment perenne. Són testimoni de la **topografia superada**.



1. Rampes descendant au port. Alger.
Ed. Galeries de France, Alger.
138 x 90 mm.
T.H. 2007

2. Street Scene and Lawries Hotel. Simla.
Ed. Mirza & Sons, Delhi.
140 x 91 mm.
T.H. 2007

3. Lausanne. Ed. No consta.
138 x 88 mm.
C.M. 2008

4. Via XX Settembre. Genova.
Ed. F. Cali, Genova.
137 x 88 mm.
R.P. 1998

5. Kungsgatan och Kungstornen. Stockholm.
Ed. Nordisk Konst, Stockholm.
138 x 88mm.
E.E. 2003

6. Vista parcial e Ponte D. Luis. Porto. Ed. P.C.
137 x 87 m.
R.P. 1995

7. Marseille. Ed. ADIA.
140 x 90 mm.
R.P. 1987

8. Territet-Glion-Caux-Rochers de Naye. Ed. H. Guggenheim & Co. Zürich.
138 x 87 mm.
R.P. 2002

9. L'Ascenseur et N.D. de la Garde. Marseille.
Ed. Cie des Arts Photomécaniques, Paris.
147 x 102 mm.
C.H. 2006

10. Funiculare Hôtel Balzi Rossi. Ventimiglia.
Ed. Lorenzo Giavelli, Ventimiglia.
140 x 89 mm.
R.P. 1995

11. Elevador de Santa Justa. Lisboa. Portugal.
Foto: ECA.
Ed. Centro de Caridade Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Oporto.
150 x 103 mm.
C.H. 2006

12. Cable Car. Hyde street. San Francisco.
Ed. Smith Novelty Co. San Francisco.
153 x 101 mm.
T.H. 2010

13. Ascenseurs de N.D. de la Garde. L'arrivée sur la Plateforme. Marseille.
Ed. No consta.
140 x 90 mm.
J.Ma.S. 2002

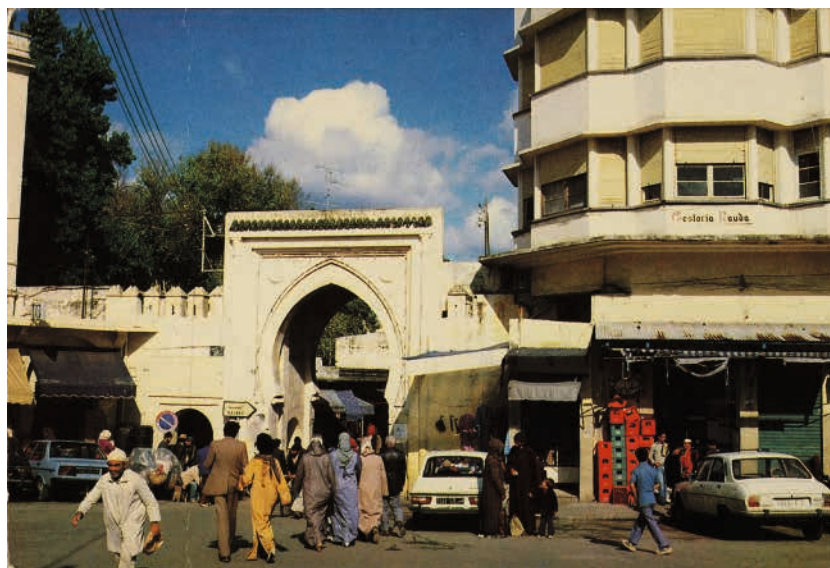


Pripiat, villa abandonnée près de la centrale nucléaire de Tchernobyl
 Foto: Yann Arthus Bertrand (365 Jours pour la Terre"). Ed. Subervie. 178 x 120 mm. R.P. 2000

Estimada Pilar

Pripiat fou construïda, només, per albergar els treballadors, arran de la central nuclear de Txernòbil. Com que la feina era abundant i tothom bitlletejava, sembla que hi havia de tot i s'hi vivia prou bé. Va acabar en sec el somni. A les dues del migdia del 27 d'abril de 1986, tres dies després de l'explosió del reactor -un diumenge-, la ciutat fou completament evacuada. Els que hi vivien, però eren fora, ja no hi van poder tornar més. La sort de la ciutat, estava completament lligada a la de la fàbrica d'energia atòmica. Eren tan dependents i tan a la vora, que ambdues varen néixer i perir, al mateix temps, -als setze anys- just al començar la joventut, de mort sobtada.

*Fou aquesta una tragèdia sorda, sense morts aparents, només els ocells, els records i la vida tot just acumulada als carrers, a les cases, als mobles, a les lleixes i als calaixos, ara, sense ningú que els doni cap sentit. Aquesta és una història que a tu, Pilar, sempre interessada per la ciutat, l'arquitectura i la vida dels homes, espero i desitjo que et resulti, com a mi, sorprenent i t'emocioni. He llegit que algú, superant les naturals prohibicions, ha gosat tornar a Txernòbil per podar els rosers, plantats un dia amb abundància -un per habitant-. De tornada, l'amorós aventurer, explica que la vegetació ha crescut enmig de la ruïna i que hi han tornat forces ocells, de tal manera que, de vegades, la **ciutat espectral**, sembla estar viva encara.*



Tanger. Grand Socco. Place du 9 Avril

Foto: Younes. Ed. Casa-images, Casablanca. 150 x 102 mm. CM, 2000. X.A. 2001

Estimats Glòria i Antoni

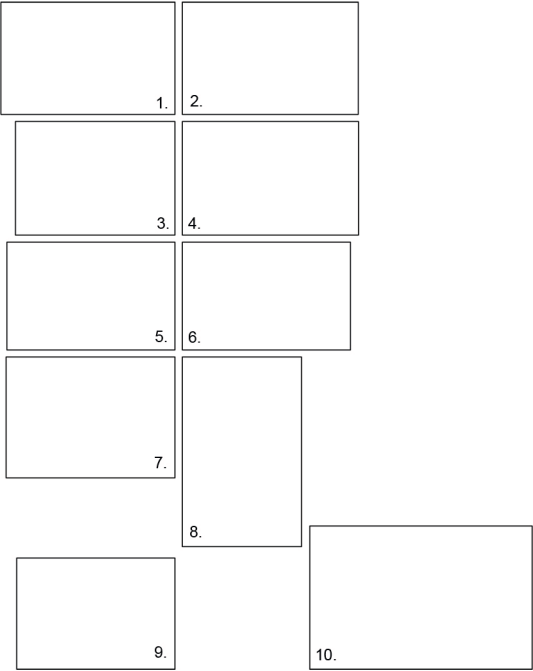
Tànger és una ciutat difícilment qualificable, porta d'Àfrica o preludi d'Europa. Aliada amb Gibraltar és confí mediterrani i porta atlàntica. Marcada per la topografia, protegida i tancada, està alhora oberta, completament, al mar. A les primeries del segle passat, va superar la condició de ciutat colònia d'una sola metròpoli. Després de ser berber, cartaginesa, romana, isidri, omeia, portuguesa, anglesa, espanyola i francesa, va optar per ser lliure, internacional i neutral. Varen ser temps breus però indelebles, en que la ciutat, pintada per Matisse, esdevingué la més moderna, corrupta i amb més hotels de luxe, de tot Àfrica.

*D'aquesta peripècia n'ha resultat una ciutat extrema, que fa lluitar topografia amb geometria, forma amb densitat. Assolint el difícil repte d'acostar nou i vell, a tocar, sense fondre's, ni d'ambdós esborrar-ne la identitat. Arran d'un Fez salabrós i atlàntic, s'hi disposa un fragment de París amb la vegetació i els colors de Cadis o de Màlaga. Els encerts i errors de la colonització -**multicultural i barreja**- aquí es palpen, per tot, clarament i amb extrema intensitat. Segur que vosaltres que heu escollit la vida nòmada i heu conegut Tànger, com la ciutat vital que ara es proposa, podreu entendre el sentit d'aquesta imatge del Grand Socco. On, de manera violenta i harmoniosa, alhora, la ciutat i la seva arquitectura -en forma i en cultura- hi col·lisionen vitalment.*





Deu postals-imatge, de **ciutats d'un sol ús**, monotemàtiques, fetes de cop o amb molt poc temps. Són un sol element, un recinte, un conjunt de peces construïnt un projecte unitari. Potser un puzle, fet per peces idèntiques, simulant, més que obtenint, la diversitat. Poden ser cementiris, llocs de pregària o ciutats de vacances, fires i exposicions o ciutats de lleure, també centres comercials o ciutats de negocis. Difícilment, només per si mateixes, podran esdevenir mai ciutats completes. Les postals en donen conte amb molta freqüència, sobretot de les fires, -ciutats temporals, molt abundants, visitades i sobretot fotogrèniques- però així aplegades, són una categoria forçada i ben poc habitual.



- 1. Recoleta.**
Buenos Aires.
Ed. B.L.
137 x 90 mm.
T.H. 2004

2. Cimetière Américain de Romagne. Vue d'ensemble.
Ed. Verdun Tourisme.
139 x 90 mm.
T.H. 2009
- 3. Cabo de Creus.**
Costa Brava.
Ed. Postales Color Cyp.
150 x 107 mm.
C.M. 2009

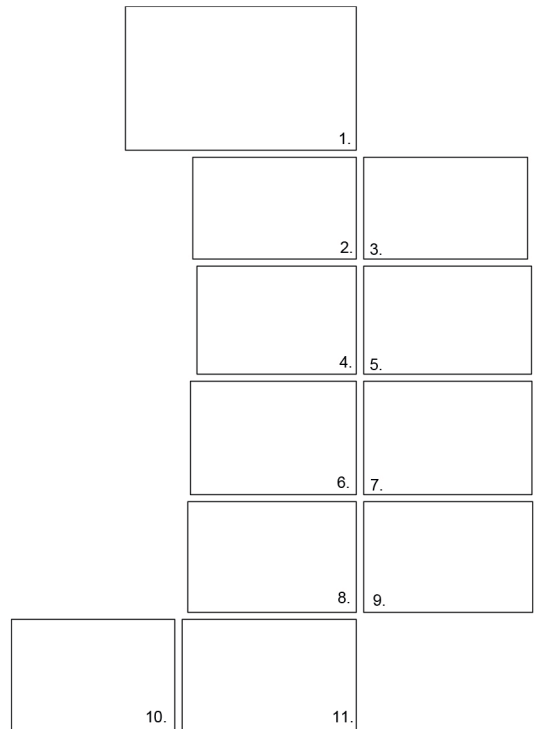
4. Couvent de la Grande-Chartreuse. Vue générale réduite et complète.
Ed. No consta.
140 x 90 mm.
R.P. 1982
- 5. Antwerpen 1930. Oud Belgie.**
Ed. Géo M. Potié.
139 x 90 mm.
A.Ve. 1998

6. Peter Pan's Playground. Southend on Sea.
Ed. (Illegible)+ & sons Ltd.
140 x 90 mm.
T.M. 2005
- 7. Messe.** Hannover.
Ed. Schöning & Co. Lübeck.
145 x 103 mm.
R.P. 1991

8. Matterhorn Mountain.
Ed. Disneyland, Anaheim, California.
140 x 88 mm.
T.H. 2008
- 9. Hannover Messe.**
Ed. Sehmorl & von Seefeld Machf, Hannover.
148 x 105 mm.
C.H. 2004

10. The Gateway Center. Pittsburgh, Pa.
Ed. Imperial Greeting Card Co. Pittsburgh, Pa.
141 x 88 mm.
C.M. 2002

Onze postals-imatge de **ciutats** de contraposició i de **barreja**, de cultures i de formes. No són noves, si no històriques i velles, fetes créixer abastament, amb projectes importats de les metròpolis, amb formes, espais, usos i architectures exògenes, aliens a la ciutat tradicional, que d'altra part n'és origen, ferment i part notable. Portugueses, franceses, espanyoles, angleses, totes apliquen, sense dubtes, les tècniques i les formes que coneixen, amb la plausible voluntat de convertir, les ciutats, conquerides i ocupades, en una nova peça urbana, on a similitud de la metròpoli, la vida moderna hi tingui sentit i lloc. Les postals en donen abundant testimoni. M'interessen, sobretot, les que expliquen com una ciutat abraça l'altra, fins esdevenir un sol cos. Formen una ciutat nova, síntesi almenys de dues cultures, obligada de per vida a tenir dos cors, i a ser, en un sentit, hermafrodita perennement.



**1. Rampe Magenta.
La Gare. Le Port.**

Alger.
Ed. Coll. A.O.
137 x 86 mm.
T.H. 2001

**2. Vista parcial.
Fotografia tomada
desde la Bateria.**

Tetuan.
Ed. L. Roisin.
140 x 88 mm.
R.P. 1988

3. Place de la Brèche.

Constantine.
Ed. Imp. Lévy Fils & Cie.
Paris.
140 x 90 mm.
T.H. 2003

4. Connaught Place.

Delhi.
Ed. M/s. Prasat Process
Pvt. Ltd. Madras.
150 x 103 mm.
J.M. 2001

**5. Perspective de
l'Avenue de France.**

Tunis.
Ed. LL.
139 x 89 mm.
T.H. 2001

6. Tinubu Square.

Lagos.
Ed. Elisabeth Seriki
Cards, Lagos.
145 x 102 mm.
D.net 2010

**7. Panorama.
Vue de l'Hôpital
Municipal
des Etrangers.**

Alep.
Ed. Wattar Frères, Alep.
138 x 89 mm.
T.H. 2003

**8. Rue des Canons.
La Cathédrale.**

Tananarive.
Ed. J. Paoli et Fils.
137 x 87 mm.
T.H. 2000

**9. Praca Mousioho
d'Albuquerque.
Lourenço Marques.**

Cape Town.
Ed. Newman Art
Publishing Co.
140 x 90 mm.
T.H. 2005

10. Rue du Commerce.

Port-Saïd.
Ed. Carlo Mieli,
Alexandrie (Egipte).
140 x 92 mm.
T.H. 2005

**11. Carrefour
Liberté Ouled Harriz.**

Casablanca.
Ed. Boutin-Bouyer.
137 x 87 mm.
T.H. 2010



Pompei. Veduta generale

Ed. Cesare Capello, Milano. 147 x 101 mm. A.Ve. 1999

Estimats Xaviers

Pompeia és una runa emocionant. En pocs llocs, la vida dels homes calcinada -a la que els motlles de guix han retornat només la forma-, ha quedat com un alè, suspesa, impregnant els carrers, les places, les tanques altes de les cases, els paviments dels patis, els sostres absents i les garlandes de flors, ocells i fruites, que il·luminen encara bona part de les parets intactes. És una cruel contradicció que només puguem tenir notícia tan fidel de la vida amb l'aplicació sobtada de la mort.

*D'aquesta ciutat, ara tan extensa, com el país que representa, m'ha sorprès la capacitat, l'habilitat per acceptar totes i cadascuna de les **cultures** i fer-les alhora **evidents i compatibles**, en una mena de "síntesi mexica" que tinta el barroc colonial, els ornats revolucionaris i, sobretot, l'arquitectura moderna. L'obra eficaç de Ramírez, la lírica d'O-Gornan i la sublim llibertat de Barragán són mostra d'actitud i reeixits i intensos testimonis d'aquesta sintètica cultura. Potser la postal que ara us envio, pot semblar massa evident -les tres cultures-. Només proposa, estimats Malena i Bruno, encoratjar-vos a avançar cap al futur, des del present i amb l'esperó del passat vostre, i sobretot, a gaudir de la fructífera barreja sempre i plenament.*

Apel·lo la vostra memòria, la dels temps fructífers, en els que vivíem confiats, immersos plenament en l'arqueologia i la recerca, interessants només en el camí de l'incert coneixement. Amb nostàlgia, recordo aquests moments esplendorosos, calcinats de sobte. Aquesta imatge de Pompeia, que us envio, lliga la seva tragèdia, amb la nostra, inevitablement.



Plaza de las Tres Culturas y al fondo la Iglesia de Santiago Tlatelolco

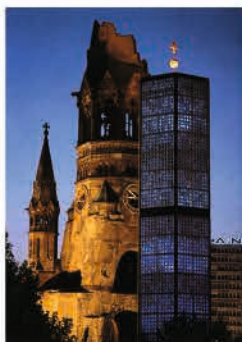
Ed. Cristacolor, Mexiocr D.F. 139 x 88 mm. C.M. 2000

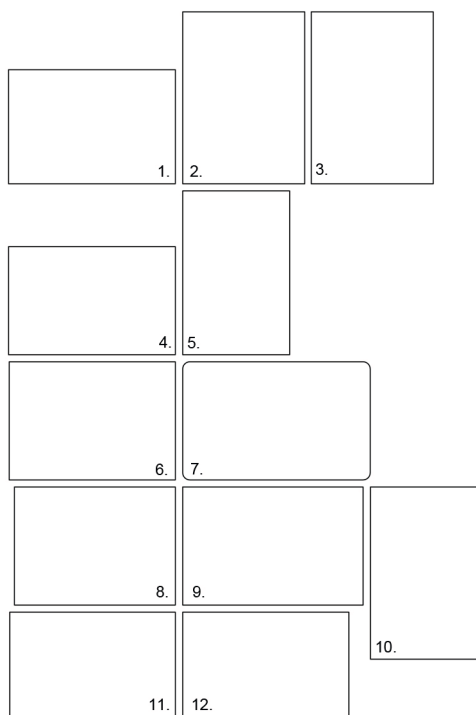
Estimats Malena i Bruno

Com sabeu, potser no fou asteca la primera ciutat de la llacuna. Segurament és només llegenda, la fundació de la ciutat i, alhora, la imposició del simbòlic nom, tant li fa. És tanta la densitat de la cultura, que la primera capa, la més profunda, a D.F. és sempre asteca. La petjada colonial havia d'estar en consonància. I per això, hi assoleix qualitat i mesura, com en cap altre lloc d'Amèrica. Però a la ciutat, estesa per la llacuna -gairebé dessecada, engolint aiguamolls, turons i planes en totes direccions-, de manera imparabile, la darrera capa de l'arquitectura -la utilitària i la moderna- hi és la més abundant.

*D'aquesta ciutat, ara tan extensa, com el país que representa, m'ha sorprès la capacitat, l'habilitat per acceptar totes i cadascuna de les **cultures** i fer-les alhora **evidents i compatibles**, en una mena de "síntesi mexicana" que tinta el barroc colonial, els ornats revolucionaris i, sobretot, l'arquitectura moderna. L'obra eficaç de Ramírez, la lírica d'O-Gornan i la sublim llibertat de Barragán són mostra d'actitud i reeixits i intensos testimonis d'aquesta sintètica cultura. Potser la postal que ara us envio, pot semblar massa evident -les tres cultures-. Només proposa, estimats Malena i Bruno, encoratjar-vos a avançar cap al futur, des del present i amb l'esperó del passat vostre, i sobretot, a gaudir sempre i plenament de la fructífera barreja.*







Dotze postals-imatge de **ciutats mortes**, oblidades, perdudes, imaginàries o reals, per fi redescobertes. Sovint no és clar el motiu de l'infortuni, la guerra, el clima, potser només la dissort d'una civilització. Calcinades, destruïdes, amagades per la invasiva natura o sota successives ciutats. La seva solidesa primigènia i la seva opulència, -mesura i qualitat constructiva- els hi han permès perennitat i pervivència, capacitat de resistència i aparent recuperació. L'estudi dels seus materials, formes i estructures, suposen notícia de la civilització que representen. Descobertes, esdevenen aptes només per la fugaç visita i l'admiració. Entreguen el seu cos a la investigació i la ciència i resten ermes. Són objectes magnífics, col·lectiu patrimonial, condició que justament, fa definitivament impossible, recuperar la plena vida. Les postals, conscients de la seva fotogènia, les estimen i eficaçment, en fan difusió. Les acosten, fins fer-ne part irrenunciable de la nostra pròpia història. A la seva manera, les alliberaren de l'oblit i restableixen la baula a la cadena.

1. Mount Nemrut. Sacred last resting place of Antiochos I of Kommagene.
Mid-1st. Century BC.
Ed. A Turizm Yayinlari Ltd..
168 x 118 mm.
C.H. 2006

2. Tikal 1,811.
Foto: A. Maudslay.
Ed. Xibalba Publicaciones.
153 x 108 mm.
Don. L.M. 2009

3. Voie du Cardo Nord. Ruines Romaines de Timgad.
Ed. Spéciale du Musée.
140 x 90 mm.
T.H. 2004

4. Les Propylées, la Grande Porte et la Voie Sacrée. Athènes.
Foto: Fred. Boissonnas, Genève.
Ed. Paul Trembley.
140 x 90 mm.
C.H. 2007

5. City of the Kondor, view form Apu Huayna Picchu.
Machu Picchu. Cusco.
Foto: James Arévalo.
Ed. Puma's Production.
155 x 110 mm.
Don. J.G. 2001

6. Vista aérea de la Fortaleza de Monte Albán. Monte Albán, Oaxaca, México.
Ed. Figueroa.
140 x 86 mm.
C.H. 2008

7. Air view, from West. Stonehenge. Wiltshire.
Ed. W.D. Cowell Ltd.
Ipswich.
148 x 105 mm.
C.H. 2004

8. The Pyramids of Sahure. Niuserre and Neferirkara. Abu Sir.
Foto: Marcello Bertinetti.
Ed. White Star, Italy.
165 x 113 mm.
R.P. 2003

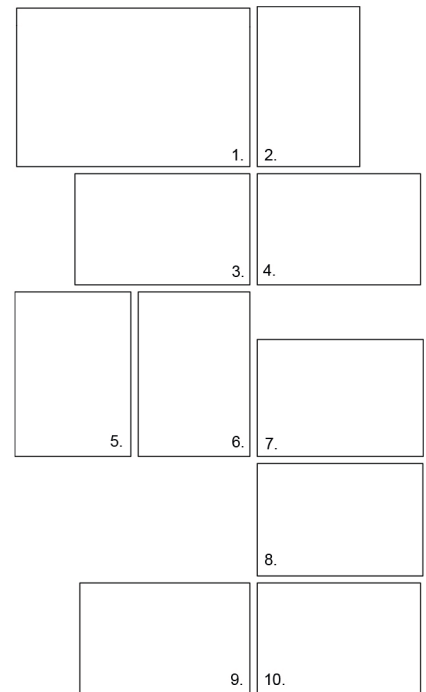
9. Ruins of Tyuonyi. Frijoles Canyon.
Ed. Southwest Card Co.
139 x 89 mm.
C.H. 2008

10. Nuraghe Palmavera. Alghero.
Ed. Italo Innocenti - La Maddalena.
170 x 120 mm.
R.P. 2009

11. Vue générale de l'Acropole.
Baalbek.
Ed. Sarrafian Bros.
Beirut.
138 x 87 mm.
R.P. 2000

12. General View of the Ruins. Karnak.
Ed. LL.
139 x 89 mm.
T.H. 2005

Deu postals-imatge que donen notícia de la capacitat perenne de la ciutat per absorbir, en ús i en forma, la modernitat continuadament proposada. Es fixen en els temples, que canvien de culte, amb lleugers o profunds canvis amb pròtesis, tant obligades com evidents, sense mai però, canviar de lloc i mantenint la forma. Els restes de grans recintes, que han perdut el seu ofici original, esdevenen ara, -aprofitant les resistents estructures-, col·lectiu habitatge. A Split o a Lucca, n'hi ha bones mostres. S'interessen per la convivència de vell i nou, en posició i contrast de formes. Expliquen com una accepta l'altra, i com l'obligada diferència significa sempre resistència i modernitat d'ambdós. Algunes són en aquest sentit paradigmàtiques, la que més, la reconstrucció a Berlí, després de la destrucció de la guerra, de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, apura magistralment aquesta condició. D'altres són només necessitat. Tan se val siguin **ciutats** de superposició, contraposició, **palimsest** o pròtesi, tenen sinó abundants, si escollides postals.



1. Templo Malatestiano. Rimini.
Leon Battista Alberti
(1447-50).
Ed. Brunner & Co. Como.
139 x 90 mm.
A.V. 1999

2. La Cattedrale, già Tempio di Minerva.
Siracusa.
Foto: Alinari.
Ed. Dr. Trenkler Co.
141 x 90 mm.
R.P. 1998

3. Via del Mare e Teatro Marcello.
Roma.
Ed. A. Scrocchi, Milano e Roma.
139 x 90 mm.
C.M. 2002

4. Exterior de la Mezquita.
Córdoba.
Ed. Ro Foto, Barcelona.
153 x 103 mm.
C.M. 2001

5. Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. Berlin.
Foto: Schlemmer.
Ed. Kunst und Bild.
148 x 104 mm.
R.P. 2001

6. Parish of Trinity Church in the City of New York.
Ed. C. Harrison Conroy Co.
153 x 101 mm.
A.Ve. 1999

7. Casa del Giornale. Piazza Municipio.
Napoli.
Ed. P. Marzari SL, Schio.
149 x 103 mm.
C.H. 2007

8. Varvarka Street.
Moscow.
Ed. Polstar.
147 x 100 mm.
Don. A.S. 2008

9. Sindhiea Ghat.
Benares.
Ed. A. Haq & Sons,
Benares.
139 x 89 mm.
T.H. 2010

10. La Maison Carrée et la médiathèque Carré d'Art. Nîmes.
Ed. du Boumian.
148 x 105 mm.
R.P. 1995



Ávila. Murallas

Ed. García Garrabella, Zaragoza. 140 x 88 mm. R.P. 1990

Queridos Emilio y Luís

*En el passat, **la muralla** establia la condició de ciutadania -a millor muralla, més bona ciutat-. El nombre de portes, assenyalava el de lligams, amb altres territoris. Si havia de créixer hom imaginava alhora nova muralla i nova ciutat. El tren, la indústria i les noves maneres de fer la guerra i defensar-se van fer esdevenir les muralles, qüestionables i obsoletes. A la segona meitat del segle XIX, moltes ciutats, en creixement, van enderrocar-les, de manera encadenada. Aprofitant l'oportunitat per construir-hi, -en el seu lloc- els nous sistemes urbans, les vies, les places, els equipaments i els parcs. A les que no van tenir la decisió de fer-ho de pressa, la involució de les idees i les conseqüents lleis de protecció, les hi van congelar de sobte, muralles i ciutat. Ávila n'és un característic cas.*

Aquesta postal que us envio, amb una visió de la ciutat, només identificada per la muralla i el polsegós vial de cintura -polseguera que el contrallum accentua- vol significar el més afectuós i profund reconeixement a la vostra feina, tant feixuga. Us heu proposat i aconseguit, enderrocar muralles, construint les architectures més intenses i punyents -com a bombes de temps-, al cor mateix de les ciutats més impertorbables: Càceres, Toledo, Zamora, Àvila. Si us plau, continueu imparables la vostra missió, arriscada i necessària arreu.



Av. São João. Sao Paulo, Brasil

Ed. Fotolabor. 142 x 86 mm. C.M. 2002

Estimats Anna i Diego

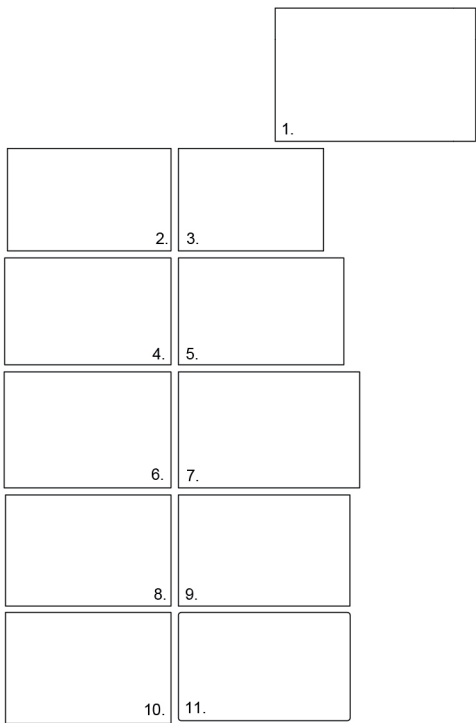
Sao Paulo, aparentment, és una ciutat impossible. Ni la seva posició, ni la breu història, res justifica l'existència, en aquest moment i lloc, d'una de les ciutats amb més energia de la terra. Però des de la construcció del seu primer gratacels, el Martinelli -de voluntària fantasia-, fins al Copan, -el bloc més flexible que coneix- Sao Paulo no ha parat de donar mostres de capacitat, força i voluntat per superar qualsevol repetició. De tal manera que ha esdevingut una ciutat síntesi, proveta, aglutinadora i representativa de l'estructura, social, formal i ideològica del Brasil.

*Segurament ha tret profit de les seves absències, de l'aclaparadora natura -el cas de Rio-, del mar omnipresent -el cas de Bahia-, o del destí funcional de capital, -cas de Brasília-. Això ha permès a Sao Paulo ser només, Ciutat Intensa. No li cal estar pendent ni del passat -tant breu-, ni dels escassos monuments, menys encara de l'estructura o de la forma, només de concentrar, conservar i alliberar l'energia generada, en la mobilitat, el comerç, l'enginy, la vida urbana, tot en **perpetu moviment**.*

Espero que aquesta postal dels primers gratacels de la ciutat, centrant la imatge, sigui testimoni del meu efecte i sobretot, constatació del vostre encert. Podíeu escollir entre malviure el nostre decliu inevitable o aventurar-vos a un futur per escriure i seguir els passos de Bo Bardi, Mendes da Rocha o Niemeyer. Escollint l'estel de la Ciutat de la Infinita Energia, heu encertat, no ho dubteu. Només em dol no poder acompanyar-vos.







Onze postals-imatge de **ciutats emmurallades**, vistes gairebé totes des de fora -des del mar o des del cel- per poder mostrar clarament la continuïtat, mesura i sentit de la muralla. Són ciutats sovint petites. Segurament és la pròpia muralla, responsable de l'escàs creixement. En totes les imatges, és la fortificació protagonista. Ningú, res, a escala urbana, pot competir-hi ni en materialitat, ni en opulència. Però són fotogrèniques, la llum i el contrallum les magnifiquen. Són estimades i preuades per la ciutat que les conserva i la postal ho significa. Obertament una i altre l'han fet esdevenir i reconèixer com monument veritable. Representen llocs, noms, cultures molt diverses, totes però amb sentit, forma i contingut força semblants. Antigues o més modernes són tema habitual i aposta cartòfila, segura. Inevitablement generen abundants postals.

- 1. Interpretaciones de las Vírgenes de Pachacamac.** Perú.
Ed. No consta.
137 x 87 mm.
T.H. 2002

2. Cite de Carcassonne. Vue aérienne.
Le plus bel ensemble Médiéval du Monde.
Aude. France.
Foto: Meauxonne.
Ed. Loubatières.
148 x 105 mm.
C.M. 2007
- 3. Veduta aerea. Monteriggioni.**
Toscana.
Ed. Cornelo Timpani, Firenze.
170 x 120 mm.
R.P. 2004

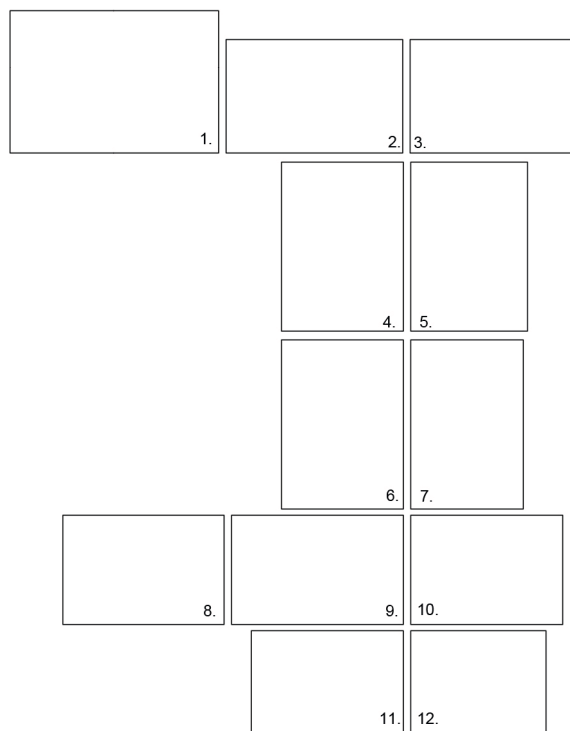
4. Vue Générale de la Kasbah.
Ouarzazate.
Ed. Paframa, Casablanca.
140 x 92 mm.
T.H. 2006
- 5. Palace, Lake & Fort. Amber.**
Jeypore.
Ed. No consta.
139 x 89 mm.
T.H. 2007

6. Valley beyond the Bastions of Mdina. Malta.
Ed. Malta Import & export-house.
146 x 101 mm.
C.M. 2001
- 7. Praça de S. Sebastião.**
Moçambique.
Ed. No consta.
138 x 90 mm.
T.H. 2009

8. Tornide väli. Festungstürme.
Tallinn.
Ed. No consta.
136 x 86 mm.
R.P. 2002
- 9. Les Remparts. Marrakech.**
Ed. No consta.
140 x 88 mm.
T.M. 2003

10. Porte Pignerol. Fort du Château.
Briançon.
Ed. Lévy Fils et Cie. Paris.
136 x 87 mm.
R.P. 2003
- 11. Entrée a la Citadelle.** Alep.
Ed. Waltar Frères Alep.
138 x 87 mm.
T.H. 2007

Dotze postals-imatge que mostren situacions i **ciutats de perenne energia**. Tan se val si han estat produïdes per la voluntària millora o per la destrucció, provocada, per l'adversitat o la guerra. Les ciutats més dinàmiques, aprofiten l'oportunitat -si no és que la provoquen- per transformar-se completament. En aquest sentit són semblants però difereixen, les condicions autoimposades a Le Havre, Berlí, Varsòvia o Rotterdam -on el seu nou carrer, el Lynbaan, un dia, fou paradigma de novetat i de carrer-. Són ciutats destruïdes i volgudament reinventades i ara amb un cor nou, trasplantat, d'exigent modernitat. Per contra, les contínues injeccions d'innovació d'altres ciutats, Tokio, París, Caracas, Buenos Aires i sobretot New York i Sao Paulo, es proposen primar la novetat i el canvi de manera imparable. La ciutat es mou permanentment, canvia de valor, actitud i de rostre. La postal notari, ho reconeix, ho mostra i ho certifica, alegre i continuadament.



1. Lijnbaan. Rotterdam.
Ed. De Munick & Co.
Amsterdam.
140 x 90 mm.
C.J. 2010

**2. Widok ogólny;
na pierwszym planie
hotel Forum.**
Warszawa.
Foto: J. Boski.
Ed. Krajowa Agencja
Wydawnicza.
167 x 114 mm
R.P. 1979

**3. Le France partant
pour les Etats-Unis.**
Le Havre.
Ed. Société Nouvelle
des éditions Bellevues.
150 x 105 mm.
C.H. 2007

**4. Conversion of Tur-
bine Hall in progress.**
Tate Modern.
Foto: Marcus Leith.
Ed. Tate Photography.
148 x 105 mm.
Don. M.F. 2010

**5. Potsdamer Platz.
Kranschluchten auf
der debis-Baustelle.**
Schaustelle Berlin.
Ed. Michel, Ottweiler.
148 x 105 mm.
R.P. 2001

6. Flatiron Building.
New York. 1978.
Foto: René Burri.
Ed. Nouvelles Images.
170 x 120 mm.
R.P. 2000

7. Partial View. Tokyo.
Ed. Davyd (Nippon
Beauty Colour).
149 x 103 mm.
C.M. 2003

**8. Wai Baidu Bridge
in Shanghai.**
Ed. YP.
147 x 99 mm.
D.net 2010

**9. Centro Simón
Bolívar. Vista aérea.**
Caracas. Venezuela.
Ed. Santiago C.A.
138 x 88 mm.
R.P. 1998

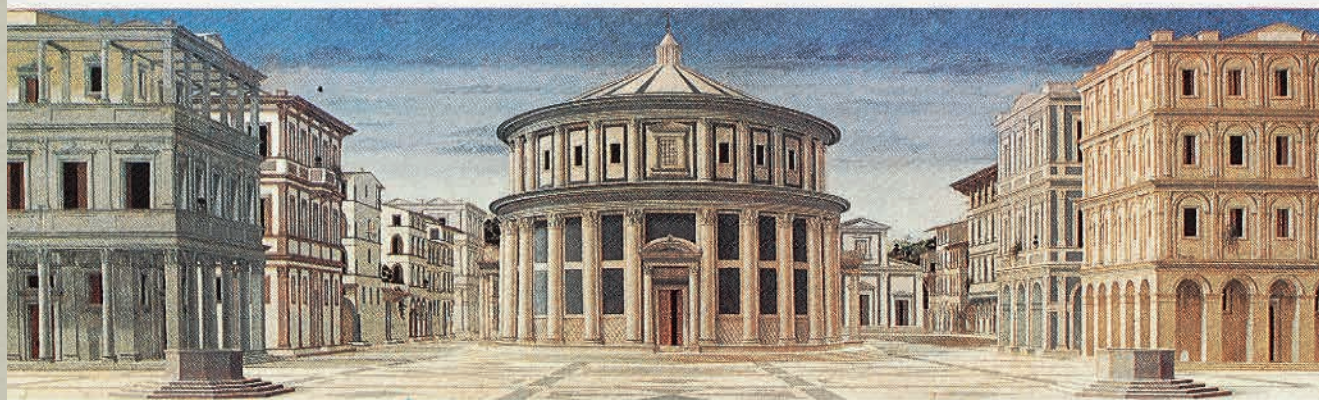
**10. Le Centre National
d'Art et de Culture
Georges Pompidou.**
Paris. (Architectes, MM.
Renzo Piano et Richard
Rogers).
Foto aèria: Yvon.
Éd. d'art Yvon.
148 x 103 mm.
R.P. 1984

11. Obelisco.
Buenos Aires aéreas.
Ed. Photo Design.
150 x 105 mm.
R.P. 2007

**12. Aerial view
of Midtown Manhattan.**
Foto: Stephanie Izzo.
Ed. Fine Art Prints.
178 x 127 mm.
R.P. 2008

LA CIUTAT IDEAL
versus
CRÒNICA URBANA

3.C



La Città Ideale - Ignoto fine sec. XV

La Città Ideale. Ignoto fine sec. XV. Urbino. Palazzo Ducale
Ed. Fotocolor Kodak Ektachrome. 150 x 110 mm. C.M. 2004

5017. The burning Call Building, San Francisco, California.
A magnificent spectacle of the disaster of April 18 — 20, 1906.

San Francisco Cal. 9 November
1906
P. Schram



The burning Call Building, San Francisco, California.
A magnificent spectacle of the disaster of April 18-20, 1906
Foto: W. J. Street. Ed. Cardinell-Vincent Co. 137 x 88 mm. T.H. 2007

Η Πόλις

Είπεσθα πάγω σ' άλλη γή, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα,
Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη από αυτή.
Κάθε προσπάθεια μου μια καταδίκη είναι γραφτή
κ' είν' η καρδιά μου — σαν νεκρός — θαμένη.
Ο νους μου ως πότε μες στον μαρασμό αυτόν θα μένει.
Οπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω
ερείπια μαύρα της ζωής μου βλέπω εδώ,
που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμαξα και χάλασα
Καινούριους τόπους δεν θα βρεις, δεν θάβρεις άλλες θάλασσες.
Η πόλις θα σε ακολουθεί. Στους δρόμους θα γυρνάς
τους ίδιους. Και στες γειτονιές τες ίδιες θα γερνάς
και μες στα ίδια σπίτια αυτά θ' ασπρίζεις.
Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις. Για τα αλλού — μη ελπίζεις —
δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό.
Ετσι που τη ζωή σου ρήμαξες εδώ
στην κώχη τούτη την μικρή, σ' όλην την γή την χάλασες.

KAVAFIS, Konstantine. *The City*

You tell yourself: I'll be gone
To some other land, some other sea,
To a city lovelier far than this
Could ever have been or hoped to be-
Where every step now tightens the noose:
A heart in a body buried and out of use:
How long, how long must I be here
Confined among these dreary purlieus
Of the common mind? Wherever now I look
Black ruins of my life rise into view.
So many years have I been here
Spending and squandering, and nothing gained.
There's no new land, my friend, no
New sea; for the city will follow you,
In the same streets you'll wander endlessly,
The same mental suburbs slip from youth to age,
In the same house go white at last-
The city is a cage.
No other places, always this
Your earthly landfall, and no ship exists
To take you from yourself. Ah! don't you see
Just as you've ruined your life in this
One plot of ground you've ruined its worth
Everywhere now-over the whole earth?

DURRELL, Lawrence. Traducció del poema *The City*,
de Konstantine Kavafis (1863-1933), a l'apèndix del llibre *Justine*.
The Alexandria Quartet. Ed. Faber & Faber- E P Dutton. London-New York, 1957.
Treballant sobre una traducció prèvia de John Mavrogordato (1951)

“(...) Expériences avec le temps: dix-huit jours, dix-huit mois, dix-huit années, dix-huit siècles. Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l'Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l'intérieur de ce temps mort. Le même problème considéré en termes de générations humaines ; deux douzaines de paires de mains décharnées, quelque vingt-cinq vieillards suffiraient pour établir un contact ininterrompu entre Hadrien et nous”.

GENTHE, Arnold. *As I remember*. Earthquake and fire.
Ed. Reynal & Hitchcock. New York, 1936

LA CIUTAT IDEAL vs. LA CRÒNICA URBANA

La ciutat és desig i crònica urbana alhora. La postal ho sap i ho explica molt bé. Què és una **Ciutat Ideal**, de què està feta, com està composta, quins són els seus elements. És ideal per la seva composició o per la forma. Es pot fer de bell nou. És una ciutat pensada, projectada, construïda -en aquest ordre- i, només després, habitada o s'ha d'afegir, en canvi, a ciutats velles establint-hi una relació de continuïtat o de complementarietat? De fet, totes les ciutats noves han fet explícita la inicial pregunta i, d'algun manera, li han donat resposta, conscient o inconscientment.

Mentrestant, la postal, sobretot la pionera, s'autoatorga la condició de **crònica** i l'efectua amb puntualitat, eficàcia i extremada diligència. Pot semblar que aquesta postal-testimoni té una vigència de notícia que supera a la d'altres medis i que, per tant, la crònica té un recorregut llarg. La postal de San Francisco que narra en imatges i textos el terratrèmol del 18-20 d'abril de 1906 s'envia el novembre de 1908, més de dos anys més tard. No sempre és així. James Eveillard, per exemple, a l'exposició permanent del Cartopole, mostra just al contrari amb una postal diligent. És d'un naufragi a les costes de Bretanya i va ser enviada només 7 dies després de la catàstrofe. Algú, amb gran celeritat, assabentat de la notícia, agafa càmera i trípode i en fa una o més plaques de vidre, que revela, impressiona i en produeix una tirada, potser curta, de postals. El fotògraf o l'impressor -ell mateix o un altre- la va reenviar i algú la va rebre. Tot això, en només cinc dies. I algú la va guardar durant més de cent anys. És la manifestació explícita de la voluntat de crònica i la capacitat per exercir-la amb fidelitat, objectivitat, extremada diligència i, sobretot, amb més rigor que pudor.



Milano. Grattacielo Velasca
Ed. Giese. 148 x 102 mm. C.M. 2006

Cara M^a Luisa,

*Des de Babel, **les torres** volen vèncer l'atracció de la terra i tocar el cel. Són sempre espirals, gairebé infinites, que s'enfilen tant com poden, enlairant el cap; - com més alt més lleuger -, comptant com a contrapès amb l'amplada dels peus. La Velasca, gairebé no sembla una torre, és tan diferent!. El fust surt directament del terra, i només un pavelló, un lleuger atri, que no pot fer gaire per estabilitzar el conjunt, l'acompanya, sobretot perquè el coronament, poderós, fa avançar -en totes direccions- els sis darrers pisos amb un voladís impetuós, com en una torre medieval exagerada.*

Aliada amb la tècnica, elevadors, estructura metàl·lica, ha volgut transcendir les normes establertes i ha barrejat usos, comerç, oficines, habitatges, -és en aquest sentit un edifici híbrid-, però alhora en la barreja i en la forma, vol interrogar-nos sobre el sentit profund de torre. Només un instrument per demostrar, poder i vanitat? o, -com proposa la Velasca- un edifici que condensi símbol i memòria, desplegui tècnica i atengui el context?. Potser només estant pendent de la ciutat i dels homes, podrà, com es proposa, tocar el cel. M^a Luisa, des del Duomo -del que fa de Campanile-, des de lluny, de prop, des dels llibres i les postals, la torre m'obsessiona. Només espero acomplir un dia el meu desig, assolir amb tu, plegats, coronar-la.



Sarajevo 1992-2002

Foto: Zoran Filipovic. Ed. Zoro, Sarajevo. 148 106 mm. R.P. 2006

Estimat Josep

*Al passat segle, Sarajevo va ser protagonista, dues vegades, de la tragèdia de **la guerra**. La primera, la Gran Guerra, volia establir al món, un nou ordre. La segona, només fer desaparèixer una ciutat viva i complexa. Ambdues van estar a punt d'aconseguir-ho.*

Hem conegut la ciutat amb la tardor incipient a les fulles dels til·lers i als rostres, només refeta i tranquil·la, aparentment. Hem vist per fora i per dins la biblioteca, buida, cremada, i constatat que la cultura material allí dipositada, -complexa barreja com la ciutat mateixa- ha estat del tot aniquilada. Hem entrat al túnel, excavat a l'aeroport, sota la pista -esdevinguda espai neutral- per tal de lligar ciutat i territori. Amb el cap cot, hem caminat aquest únic cordó umbilical, pel que rebia l'aliment i la força necessària, per la defensa obligada. Però sobretot, hem anat als vells i nous cementiris i resat, muts davant les làpides, arrenclerades, noves, totes amb les mateixes dates, testimonis perennes, eloqüents de la tragèdia acumulada.

Sembla com si Gavriló Princip, a l'encertar el tret -gairebé quan ja havia renunciat al magnicidi- condemnés a Sarajevo, a ser ciutat perennement vinculada, a la mort i a la guerra funesta. De tal manera que res, ni els Jocs Olímpics, ni les flamants ambaixades, ni el flaïre melós de les flors de la til·la, podrien alliberar-la de l'immes- rescut estigma. M'agradaria Josep poder tornar amb tu, a la ciutat resignada, per provar d'ajudar a alliberar-la plegats.





BELGIAN SOLDIERS ENTRENCHED GUARDING RAILWAY



ST. SAVA CATHEDRAL AFTER BOMBING AND BURNING



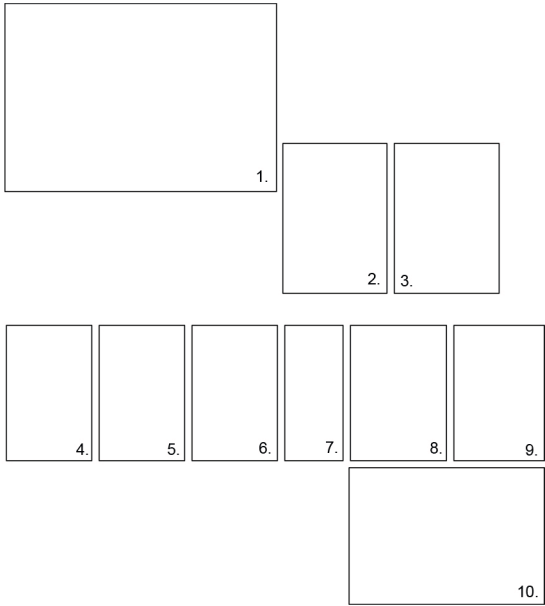
THE RUINS OF ST. SAVA CATHEDRAL



THE RETREAT OF THE ARMY IN SARAJEVO



Des de Babel l'home ha construït **les torres** només com estratègia. Per demostrar la seva voluntat de poder mirar de més alt i lluny els homes i de més a prop els déus. Construir-ne la més alta, ha estat, és encara, prova de sol·vència material i econòmica. Ostentar-la, garantia de formar part de les més envejades ciutats. En aquest sentit, l'obsessió de Dubai és molt notòria. Mirades ensems atinent cronologia, sorprèn la seva similitud inevitable. La pedra o el maó han deixat lloc a l'acer i el vidre. Però la condició constructiva sembla pauta indeleble de la forma, tant com la seva unicitat. Per això les excepcions fan atractives les dues torres germanes de Bolònia, tant diferents d'inclinació com de gruix. L'afinada silueta de la Pirelli, a Milà, supera la condició de rodó o quadrat -iguallat d'ambdues cares-. De fet, és un bloc molt alt, més que una torre, amb les façanes -les estretes- afinades fins el límit, accentuant així, la seva condició de vertical. Les Bessones de New York van ser un dia raresa, ara, han esdevingut insòlit símbol, de previsible tragèdia i de guerra, tant com d'ideal de ciutat. Només deu postals-imatge ja permeten, fer un relat del sentit de la torre, però cal dir que és aquest tema fàcilment col·leccionable i abundant.



1. Ignoto fiammingo - La Torre di babele (sec. XVI). Siena - Pinacoteca Nazionale. Foto: Fotocolor Grassi. Ed. Lombardi. 150 x 105 mm. R.P. 2001

2. Minaret helicoidal de la Grande Mosquée de Samarrá. Iraq. Foto: G. DeGeorge. Ed. Librairie-Boutique Edifra/IMA. 105 x 150 mm. R.P. 1991

3. Le due Torri. Bologna. Fotoed. Cartovendita. 103 x 148 mm. C.M. 2004

4. Loong - Wha Pagoda. Shanghai. Ed. The Universal Postcard & Picture Co. "Kingshill". 137 x 87 mm. T.H. 2002

5. Woolworth Building. New York. **Tallest Building in world. Cathedral of Commerce.** Ed. Irving Underhill, NY. 139 x 90 mm. C.H. 2010

6. Grattaciolo Pirelli e Stazione Centrale. Ed. No consta. 148 x 68 mm. C.M. 2006

7. Where the worlds tallest, biggest and largest landmarks are being built today. Dubai. Ed. Awni. 150 x 105 mm. R.P. 2008

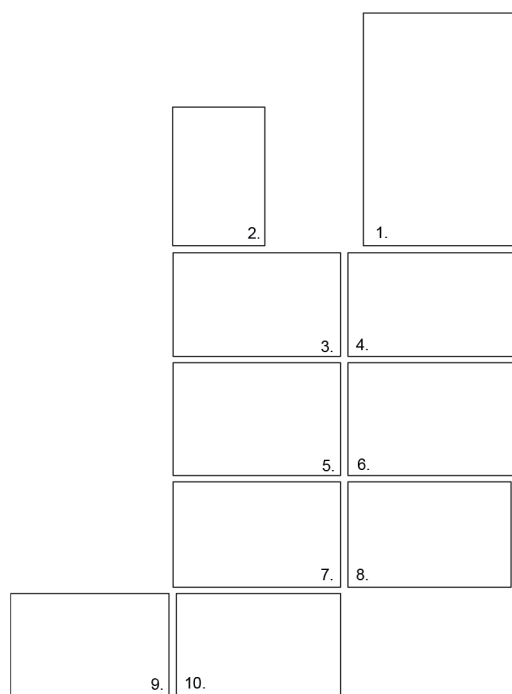
8. Sears Tower. Chicago, Illinois. The world's tallest building, the 110 story-1454 foot tower. Ed. Curteichcolor. 151 x 101 mm. C.H. 2008

9. New York City Financial District. The Hudson River and New Jersey are in the background. Ed. Alfred Mainzer, Inc. 150 x 105 mm. R.P. 1990

10. Der grosse Turm, 1913. Giorgio de Chirico (1888-1978). Ed. Pro Litteris, Zurich. 148 x 105 mm. R.P. 1990

De cap esdeveniment, com la Gran Guerra, la postal en va fer crònica millor. En efecte, la fotografia i els fotògrafs s'aventuren, convivint, naturalment, de manera quotidiana, a tots els fronts de la contesa. Les postals, encara més que les il·lustracions dels diaris -que en aquest moment sovint encara són gravats- són document i vehicle de notícia de la cruent tragèdia. Una situació insòlita de crònica que, a més, no té cap recança ni pudor, i amb imatges molt reals -sempre robades, mai posades- es proposen trametre un profund sentit de realitat, d'informació.

Es retraten, imprimeixen, envien, postals de les trinxeres, en aquest cas, de les belgues amb els soldats preparats per repel·lir o produir l'immediat atac. A la vora, en una escena quotidiana, els soldats americans mengen la sopa. L'arribada dels soldats -els vius- a la ciutat de Roubaix, es produeix amb tanta naturalitat i expectació com l'ocupació de Gand per Alemanya. Les que no tenen presència de l'home, els cementiris, o les ciutats en flames o destruïdes, són conseqüència i contrapunt. Igualment que testimoni veritable i document de **la guerra**, la més cruenta amb més morts als camps de la batalla i alhora, estranya coincidència, amb més versemblants postals.



1. Belgian soldiers entrenched guarding railway.

Ed. War Photogravure Publications.
139 x 89 mm.
A.Va. 2001

2. Les Ruines de la Grande Guerre. Soissons. Grande brèche de la Cathédrale.

Ed. Imp. Lévy Fils & Cie, Paris.
138 x 88 mm.
A.Va. 2001

3. La Cathédrale pendant l'incendie.

Reims.
Ed. Reims-Cathédrale.
139 x 90 mm.
A.L. 2001

4. Beffroi halles et cathédrale. Ypres.

Ed. Georges Pottier.
135 x 87 mm.
R.P. 1998

5. Campagne d'Orient 1914-18. Travaillleurs Turcs et Macédoniens au repos.

Ed. No consta.
140 x 90 mm.
T.H. 2009

6. Guerre 1914-1917. La Soupe. Les américains en France.

Ed. Imp. Phot. Neurdein et Cie, Paris.
140 x 87 mm.
T.H. 2008

7. Guerre 1914. Les habitants de Gand regardant des eyelistes Allemands qui prennent possession de la ville.

Ed. J. Courcier, Paris.
137 x 87 mm.
T.H. 2008

8. La retraite de l'armée serbe, à travers la plaine tragique de Kossovo.

Ed. La Philogravure, Paris. R. Marianovitch. Documents Historiques Serbes.
142 x 92 mm.
R.P. 1995

9. Cimetière américain de Romagne. Vue d'ensemble.

Ed. Verdun Tourisme.
139 x 90 mm.
R.P. 2002

10. Roubaix. Boulevard Gambetta. Rue Neuve.

Arrivée des soldats à Roubaix pour le Concours de tir.
Ed. Eld.
140 x 89 mm.
T.H. 2008



Le musée d'Orsay. La peinture du salon, 1880-1890

Ed. Réunion des musées internationaux, Paris, 1987. 150 x 100 mm. R.P. 1987

Cara Àgata

Vàrem traspasar plegats, el pòrtic i el portal, obert de bat a bat, bocabadant, com si fos la primera vegada. Hem entrat al temple, sense més ulls que per la llum que des de l'òcul, com en un far en lentíssim moviment, es projecta -segons l'hora del dia- només en un petit fragment dels cassetons, de les capelles o del terra. Estem segurs d'estar sota **la cúpula** més perfecta construïda per l'home, en el seu desig per condensar la volta del cel.

Des d'aleshores, Roma ha estat, és, la ciutat de les cúpules. En tenen tots els temples, les de més pedigrí, són obra de Bernini, Borromini o Miquel Àngel. Però abans havia transferit, coneixement i tècnica també a d'altres ciutats que s'aventuren a construir-ne cada vegada de més amples i més esveltes. Constantinopla primer, Jerusalem després i, sobretot Florència, assagen, arrisquen i assoleixen construir-ne d'insòlites, per mesura i per significat.

Emparant-se en la cúpula, moltes ciutats volen esdevenir com Roma, nous centres del món. París ho aconsegueix amb avantatge. El seu Panteó, millor dit, la seva esvelta cúpula, fa tanta fortuna, que esdevé model de capitolí. del de Washington i de retruc de gairebé tots els americans. La Madeleine és un temple grec només en aparença, -està cobert amb cúpules-, també la Biblioteca de Labrousse o l'Estació d'Orsay. Àgata, aquesta imatge de pilars finíssims i voltes primes, esdevingudes ara insòlit museu, em recorda aquella entrada nostra, al Pantheon. Però a París les cúpules multiplicades i la imaginació de Gae Aulenti, han fet esdevenir l'espai-museu en laberint. A Roma, encara i per fortuna, les cúpules conserven la condició inqüestionable de buit perenne, de precessió i de perfecció.



Rio de Janeiro. Sambódromo

Foto: Néilton Vasconcelos. Ed. Fotofilia, 2006. 150 x 100 mm. R.P. 2009

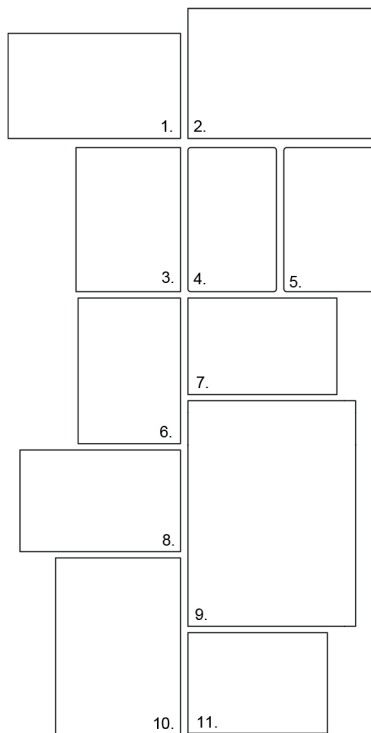
Estimada Marta,

El Sambòdrom és un carrer per a **la festa**. En efecte l'obra d'Oscar Niemeyer és només un llarg carrer-escenari, de més de 700 metres i doble grandària, on les escoles de samba assagen i per Carnaval desfilen, amb l'ordre d'una parada militar. Amb plomalls i milions de lluentors en lloc de les medalles, amb casaques de pell nua, com a armes, les varetes que porten els que ballen i la samba com a única partitura de la banda, converteixen l'espectacle en una mena de paròdia. Sembla com si aquest carrer-teatre condensés l'energia de la festa, però aviat es fa palesa l'evidència. El Sambòdrom és només un artilugi -perfecta excusa- per poder segrestar-la del seu medi, el carrer obert. Perquè és del Carnaval, la festa en essència urbana i transgressora, del que es tracta.

Per a mi la veritable festa de Río està al carrer. Es troba arreu, a l'exuberant natura, competint sempre amb la ciutat i amb l'energia de l'home. Traspua la pell brillant, jove perenne, de les dones. Amara els jardins fragants, molls de pluja fina. Condensa en una insòlita paleta: flors, fulles, pedres i només alguns pigments, per tal de que Burle Marx pinti tots els carrers, totes les places i les voreres passejades de les platges. Només voldria Marta, qualsevol dia, tornar plegats a Río i fer-hi una estada llarga, a les places, als cims rodons de les muntanyes, als museus, a les esglésies antigues conservades, a les platges infinites, per tal d'assaborir -com a barreja de mil fruites- la saba de la ciutat més plaent, més viva que coneixo. Tot això malgrat el Carnaval.







Onze postals-imatge que expliquen com la geometria ha pautat, de manera habitual, les construccions dels homes. **La perspectiva** que suposa equilibri i primigeni ordre, sovint incorpora la centralitat i la dualitat com a suport. Estableix una jerarquia de mirades que permeten, a l'espectador -situat en posició adequada- capturar l'infinit. Són sistemes de composició habituals a la ciutat i a l'arquitectura. Precisen, un referent llunyà i centrat d'imatge, profunditat de camp, i suficients elements o molta massa per poder obtenir una disposició, que porti a l'equilibri de l'escena. Es serveix sovint d'arcs i portes superposades, torres reiterades, façanes idèntiques, condicions que porten la vista, a la repetició i a la dualitat. De vegades és l'aigua qui duplica simetries. Per això és tant inquietant la composició-pintada de Felice Varini, angle au rectangle. La perspectiva de les portes es superposa a la dels cercles pintats. Els focus d'ambdós coincideixen, però difereixen clarament les formes. De fet, és només apurar l'idea de perspectiva de Ghiberti expressada en el concurs del Baptisteri de Florència, certificada, més tard en la seva execució. Fer notar que les postals estimen les imatges que es componen amb ordre, equilibri i simetria, de tal manera que sempre avantatgen en nombre, a qualsevol altre punt de vista de la mateixa ciutat o monument.

1. Città' del Vaticano.
Stanze di Raffaello.
Raffaello Sanzio (1483-1520). Stanza della Segnatura – Scuola di Atene.
Ed. Musei Vaticani. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie.
170 x 120 mm.
R.P. 1988

2. Taj Mahal, Agra.
Ed. Vales.
138 x 86 mm.
R.P. 1986

3. Place Square. The Arch of the General Staff building.
Saint Petersburg.
Ed. Desconegut.
148 x 105 mm.
A.S. 2008

4. Arch of the Setting Sun at the Pan. Pac.Int. Exposition.
San Francisco 1915.
Ed. Edward H. Mitchell, San Francisco.
136 x 86 mm.
R.P. 1992

5. Firenze. Coggia del Vasari.
Uffizi. 1560-74.
Ed. Brunner & C. Como.
138 x 88 mm.
R.P. 1989

6. Gratte-Ciel. Avenue H. Barbusse.
Lyon-Villeurbanne.
Rhône.
Ed. Combier Imp. Macon.
148 x 103 mm.
A.Z. 2005

7. Rue de Castiglione.
Paris.
Ed. B.F. Paris.
140 x 90 mm.
M.B. 2005

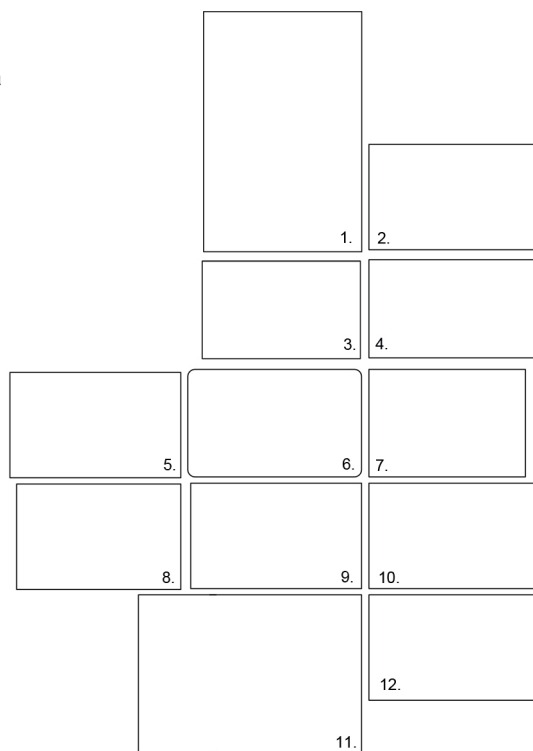
8. Clotild Bérpalota – Clotild Zinspalais Kigyóter – Schlangenplatz. Budapest.
Ed. Taussing.
139 x 88 mm.
T.H. 2001

9. Progetto per la sistemazione dell'area di fontevogge a perugia. 1983.
Aldo Rossi.
Ed. Lidiarte.
147 x 105 mm.
R.P. 1995

10. Firenze. Battisterio – Porta del Paradiso.
Ed. Innocenti, Firenze.
148 x 103 mm.
R.P. 1987

11. De l'angle au rectangle. Felice Varini. Pastel. Musée Bourdelle Paris. 2006.
Foto: André Morin.
Ed. Felice Varini.
150 x 105 mm.
R.P. 2007

Deu postals-imatge de ciutats **en festa**. Mostren totes, gernacions aplegades, en un lloc i en una data assenyada, programada com un ritual establert. És segurament condició inevitable de l'home, contravenir la rutina i de manera convinguda, temporalment i amb noves regles -les de la festa mateixa- recuperar una tant necessària, com fictícia llibertat. Pauten la vida col·lectiva, celebren perennes les estacions previsibles. Evoquen les victòries dels pobles. Celebren puntuals, totes les revolucions, per perpetuar-ne els seus efectes. Es serveixen sempre d'espais grans, capaços d'encabir les multituds esperades. Les imatges, per força, són vistes aèries o fetes de tal manera que mostrin el subjecte de la festa, la gernació aplegada. Són veritable crònica. Les millors són les que tenen cura de relacionar el subjecte amb objecte. Fan referència urbana, i la situen en el seu context, sigui París Bombai o Venècia. La postal mostra, de manera habitual, -com la pintura de Van Dongen- en plena festa, la ciutat.



1. Le Carnaval, Place Clichy, 1901. Kees Van Dongen (1877-1968). Foto: J.M. Routhier. Ed. Graphic Labège. 150 x 100 mm. R.P. 1999

2. Siena. Il Palio 2 Luglio-16 Agosto. Foto: Lensini. Ed. Giusto Beccucci, Firenze. 150 x 105 mm. R.P. 2002

3. Velada de Amistad en la plaza "Kim Il Sung". Ed. Pyongyang R.P.D.C. 150 x 100 mm. A.Ve. 2001

4. Segunda Declaración de La Habana. Ed. E.C.A.G. 130 x 80 mm. A.Ve. 1999

5. El Emperador y su corte. Teotihuacán. Mexico Ed. No consta. 150 x 955 mm. T.H. 2005

6. La Villa de Guadalupe. México, D.F. Foto: Mark Turok. Ed. Vistacolor. Ammex Asociados. 138 x 86 mm. R.P. 1998

7. Arco de la Macarena. Sevilla. La Virgen entrando en su Capilla. Ed. Arribas. 150 x 104 mm. C.M. 2002

8. Scènes et types. La Fantasia au cours du Grand Moussem. Ed. Bromocolor. París. 150 x 966 mm. A.Z. 2007

9. Juma Masjid, Delhi with a scene of Annual Friday Prayer-Meeting. Ed. H. A. Mirza & Sons, Delhi. 140 x 89 mm. D.C. 2010

10. Fête Indienne. Bombay. Ed. No consta. 139 x 87 mm. T.H. 2007

11. Canal Grande in festa "Le Bissone". Venezia. Ed. A. Traldi, Milano. 134 x 85 mm. R.P. 2008

12. Carnevale di Venezia. Foto: Stefano Pittaluga. Ed. Falci. 131 x 81 mm. A.Ve. 2001



Teatro Olimpico (IV). La Porta Regale (A. Palladio, 1580)

Ed. No consta. 147 x 104 mm. R.P. 1983

Estimat Lluís

Palladio va imaginar i madurar durant més de 40 anys la idea de Teatre. Va aprendre, estudiant i dibuixant els de Vitruvi. Admirà el de fusta de Serlio. Ell mateix en construí a Venècia un de provisional. De tal manera que, a l'hora del definitiu encàrrec -pocs mesos abans de la seva mort-, va plantejar el projecte, difícil i complex, de forma tant natural, que esborrona. En efecte, saber encabir dins la vella presó medieval vicentina, un projecte de teatre que és, alhora, l'espai síntesi de la teoria de la simetria, de la perspectiva i de l'ideal de ciutat, no és només demostració d'habilitat. És la darrera lliçó magistral d'arquitectura de Palladio. Ell va dibuixar i només començar l'obra del teatre. No va poder acabar-la. Ho van fer els seus dos fills, el natural, Silla Palladio i Vincenzo Scamozzi, el veritable hereu. Això importa ben poc ara. El Teatre Olímpic és una obra feta, acabada, intacta i perenne.

Lluís, la postal del teatre que t'envio és una imatge del carrer central. Prescindeix del "frons scaenae". Concentra la mirada en la fuga forçada que condensa la perspectiva, la simetria i alhora, la civilitat, el futur i l'infinit. Només desitjo que, arribat el dia, que -ara de la mà teva- Edip rei torni a l'Olímpic, si et plau, el puguem gaudir plegats.



Salonique. Incendie des 18-19-20 Août 1917. Place de la Liberté, Club des Libéraux

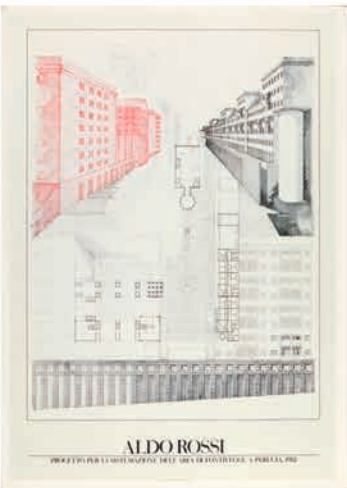
Ed. Parisiana, Paris. 141 x 90 mm. T.H. 2009

Cara Magdalini

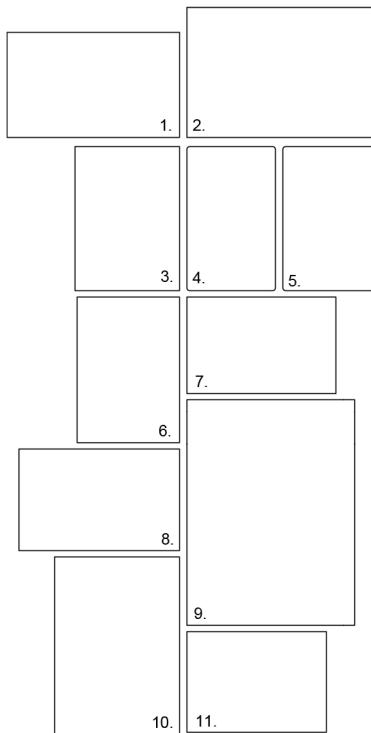
L'Olimp és del tot present a Tessalònica. Es pot veure clarament des de qualsevol lloc de la rada. Aparentment està només separat de la ciutat pel port i un braç de mar. Però sembla talment com si els vells deus que l'habitaven, i els nous, -des d'Istanbul, París, Berlí o Amèrica-, estessin tan gelosos de la irresistible vitalitat i bellesa, que la ciutat traspua, que volguessin posar-la a prova de tant en tant.

El 5 d'agost de 1917, en plena gran guerra amb la ciutat ocupada o alliberada -com es vulgui- un incendi en va calcinar, completament, la part més valuosa, el centre. No hi va haver morts, només circumstància oportuna. Feia temps, gairebé 100 anys, que l'Athenes alliberada i grega feia escarni a Tessalònica, cosmopolita però turca. Ara de sobte la ciutat podria decidir si volia ser, hel·lena o bizantina. Va decidir que ambdues coses i s'emparà, per aconseguir-ho, en un pla francès, molt formal, però alhora solvent i racional.

*Auguste Leon i Stephane Passet havien donat fe, uns anys abans i abastament, de la vida de la ciutat macedònia, sefardita, turca, ara cremada. Les postals també i sobretot, sense pudor, donaran notícia puntual, de l'incendi i les seves conseqüències. Són veritable **crònica**. Desitjo Madaleni que aquesta imatge sigui -per a tu, com per a mi- només **memòria**, en cap moment renovat testimoni de **tragèdia**.*







Onze postals-imatge que expliquen com la geometria ha pautat, de manera habitual, les construccions dels homes.

La perspectiva que suposa equilibri i primigeni ordre, sovint incorpora la centralitat i la dualitat com a suport. Estableix una jerarquia de mirades que permeten, a l'espectador -situat en posició adequada- capturar l'infinit. Són sistemes de composició habituals a la ciutat i a l'arquitectura. Precisen, un referent llunyà i centrat d'imatge, profunditat de camp, i suficients elements o molta massa per poder obtenir una disposició, que porti a l'equilibri de l'escena. Es serveix sovint d'arcs i portes superposades, torres reiterades, façanes idèntiques, condicions que porten la vista, a la repetició i a la dualitat. De vegades és l'aigua qui duplica simetries. Per això és tant inquietant la composició-pintada de Felice Varini, angle au rectangle. La perspectiva de les portes es superposa a la dels cercles pintats. Els focus d'ambdós coincideixen, però difereixen clarament les formes. De fet, és només apurar l'idea de perspectiva de Ghiberti expressada en el concurs del Baptisteri de Florència, certificada, més tard en la seva execució. Fer notar que les postals estimen les imatges que es componen amb ordre, equilibri i simetria, de tal manera que sempre avantatgen en nombre, a qualsevol altre punt de vista de la mateixa ciutat o monument.

1. Citta' del Vaticano.
Stanze di Raffaello.
Raffaello Sanzio (1483-1520). Stanza della Segnatura – Scuola di Atene.
Ed. Musei Vaticani. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. 170 x 120 mm.
R.P. 1988

2. Taj Mahal, Agra.
Ed. Vales.
138 x 86 mm.
R.P. 1986

3. Place Square. The Arch of the General Staff building.
Saint Petersburg.
Ed. Desconegut.
148 x 105 mm.
A.S. 2008

4. Arch of the Setting Sun at the Pan. Pac.Int. Exposition.
San Francisco 1915.
Ed. Edward H. Mitchell.
San Francisco.
136 x 86 mm.
R.P. 1992

5. Firenze. Coggia del Vasari.
Uffizi. 1560-74.
Ed. Brunner & C. Como.
138 x 88 mm.
R.P. 1989

6. Gratte-Ciel. Avenue H. Barbusse.
Lyon-Villeurbanne.
Rhône.
Ed. Combier Imp.
Macon.
148 x 103 mm.
A.Z. 2005

7. Rue de Castiglione.
París.
Ed. B.F. Paris.
140 x 90 mm.
M.B. 2005

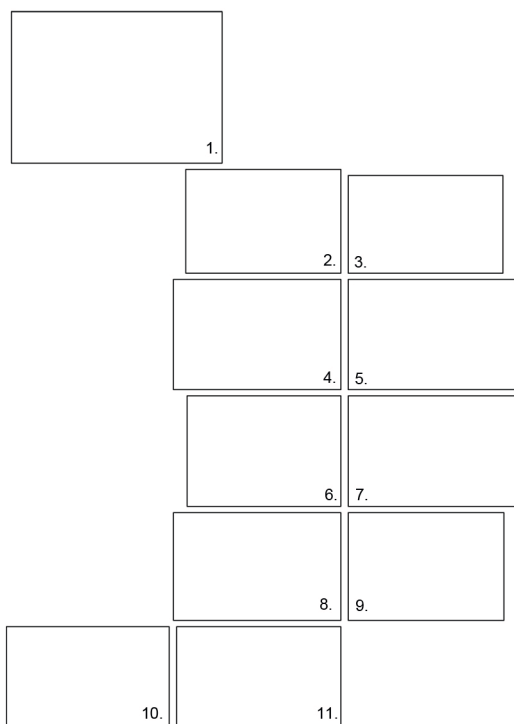
8. Clotild Bérpalota – Clotild Zinspalais Kigyóter – Schlagenplatz. Budapest.
Ed. Taussing.
139 x 88 mm.
T.H. 2001

9. Progetto per la sistemazione dell'area di fontevogge a perugia. 1983.
Aldo Rossi.
Ed. Lidiarte.
147 x 105 mm.
R.P. 1995

10. Firenze. Battisterio – Porta del Paradiso.
Ed. Innocenti, Firenze.
148 x 103 mm.
R.P. 1987

11. De l'angle au rectangle. Felice Varini. Pastel. Musée Bourdelle Paris. 2006.
Foto: André Morin.
Ed. Felice Varini.
150 x 105 mm.
R.P. 2007

Onze postals-imatge de cròniques, d'adversitats naturals i de **catàstrofes**. Només una, la corresponent a Addis Abeba, és relat de fúria dels homes. Els terratrèmols, duren poc i transformen molt. A Valparaíso, Mesina o San Francisco la postal va ser vehicle de fidel crònica. D'Haití però ja no hi ha postals-imatge, si que n'hi ha encara, de Managua, i la postal interessa i sorprèn pel seu revers, que parla, just l'any després del terratrèmol, de reconstrucció i d'esperança. Els volcans, com muntanyes que fumegen, són, en principi, molt fotogrèniques. Les destrosses de les laves, ho són molt menys. Les aigües desbocades, a París o a Roma, inunden però no destrueixen massa, encara que es resisteixin a tornar al seu lloc. Però a Holanda la imatge del dic trencat porta segur a la catàstrofe. El mar sencer es disposa a envair la terra i l'aigua dolça fins ara protegides. La postal atenta ho documenta, en deixa constància i en fa difusió. Sorprèn la postal notícia de l'embarrancament del Veneçuela, amb data precisa, 7 de març de 1920, davant el port de Casablanca. És la postal diligent, intensa crònica que avança sovint a qualsevol altra imatge insertada en un menys àgil mitjà.



1. San Francisco Fire, 1906.

Foto: Arnold Genthe.
Ed. Fotofolio.
152 x 107 mm.
R.P. 1979

2. La Catastrophe de messine. Les premiers secours.

Ed. Cliché Branger.
137 x 90 mm.
R.P. 1995

3. Valparaíso después del Terremoto. Calle Colejio.

Ed. Carlos Brandt,
Valparaíso.
139 x 89 mm.
T.H. 2008

4. La Rue Victor-Hugo (Saint-Pierre) six ans après la Catastrophe.

Martinique.
Ed. Collect, A. Benoit,
Martinique..
138 x 88 mm.
T.H. 2004

5. Erupción volcánica. Noviembre 1909

Tenerife.
Ed. Nobrega's English
Bazar.
140 x 90 mm.
T.H. 2006.

6. Die Möhnetalsperre.

Ed. Jahre Cramers
Kunstanstalt, Dortmund.
149 x 105 mm.
C.M. 2002

7. Échouage du Venezuéla, 7 mars 1920.

Casablanca.
Ed. Boutin-Bouyer.
135 x 85 mm.
R.P. 1978

8. Crue de la Seine. Pont Notre-Dame, 28 Janvier 1920.

Paris.
Ed. Noconsta.
140 x 90 mm.
C.M. 2000

9. Piazza del Popolo invasa dall'acqua (anni '30).

Ed. Intra Moenia. Memorie Romane. Archivio fotografico Allori.
158 x 108 mm.
Don. P.C./A.R., 2010

10. Aspetto della città distrutta dal saccheggio.

Addis Abeba.
Ed. Risecvata Merama
A. A.
138 x 89 mm.
D.net, 2010

11. 1973 Año de la Esperanza y la Reconstrucción. Aspecto de la calle N.O. después del Terremoto de Dic. de 1972.

Managua, Nicaragua.
Ed. Foto Obando,
Corindo (Nic.).
140 x 89 mm.
A.Ve. 1999



2. Καρυάτιδες.

Caryatides.

Caryatides

Ed. Eleftheroudakis & Barth, Athènes. 141 x 90 mm. T.H. 2008

Querido Rafael

Erecteu no era fill d'Atenea. Ella prou que ho sabia. Havia nascut de Gea -la terra-fecundada pel semen inoportú de Posidó. Però la Patrona d'Atenes, el va voler tenir sempre a la vora i, per això, el va fer créixer a l'Acròpoli, afillat per Cècrops, la serpentina. L'Erectèon no va formar mai part del programa de Pericles per reconstruir la Ciutat Alta, 30 anys després de la desfeta dels perses. Al contrari que el Partenó i els Propileus, fou construït per decisió de l'Assemblea per acollir tots els cultes venerables de caràcter ctònic, que havia acumulat la muntanya i no tenien cabuda ara als temples nous.

La situació subordinada a l'Acròpoli, agreujada per la dificultat d'un terreny diversament anivellat i ja ocupat, expliquen -si fem cas a la descripció de Pausanias-, la complexitat de la planta de Mnesicles, que havia construït ja els Propileus. De fet, l'Erectèon no és un temple, és un conjunt de tres recintes, tres pòrtics, diversos altars i santuaris, les tombes d'Erectèon i de Cècrops, la Font d'aigua salada, oberta a la roca pel trident de Posidó i l'olivera sagrada d'Atenea.

M'agradaria, Rafael, reprendre l'ajornat viatge que un dia llunyà vas proposar i anar plegats a Egina -al petit temple d'Afaia-, a la silenciosa vall de Bassae, camí d'Olímpia i, pel mig del mar d'oliveres d'Itea, pujar a Delfos. Proposo entrar a Atenes amb les primeres clarors d'un dia d'estiu, assoleiat, i pels camins de Pikionis assolir els Propileus. Resseguir tots els temples de l'Acròpoli i gastar la darrera llum a l'Erectèon. Fer-hi així efectiu, el merescut homenatge a la seva condició de monument i alhora edifici flexible, en forma i en estil, on posició, ordre i estructura es subordinen als usos i al context, sense renunciar a l'autoria ni al caràcter, com la fotogènica postal de les Cariàtides que t'envio, suggereix.



Exposition de 1900. La Seine au pont de l'Alma
Ed. A. Taride, Paris. 138 x 90 mm. A.Ve. 2001

Estimades Maria i Helena

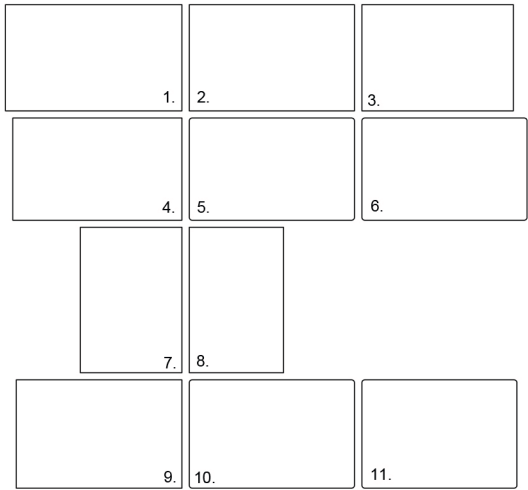
Moltes ciutats, la majoria, esperen amb neguit trobar un motiu, un **esdeveniment** que les permeti i les obligui a créixer i a repensar-se. Hi esmercen tota mena d'esforços, en la cega confiança, que aquesta serà **oportunitat**, perquè la mirada del món, del seu govern, dels ciutadans, és fixi en la ciutat preuada, a la que hi fluiran alhora, l'autoestima i les inversions. D'altres ciutats semblen programades. Encadenen amb notable certesa, esdeveniments i canvis. Cada nou **glop**, que segueix inexorablement l'anterior i antecedeix els altres, hi diposita un gruix d'urbanitat que la ciutat, amatent incorpora i aprofita. D'aquesta mena de ciutats, París n'és el més gran paradigma.

La primera exposició universal, la de 1851, va confirmar Londres com a capital de l'Imperi i del Món, amb permís de tothom menys de París. Així de manera alternativa, les dues ciutats, una i l'altra, varen organitzar les primeres grans exposicions. Londres les va considerar quelcom transcendent però efímer, i es va preocupar sobretot pel contingut i la reversibilitat del lloc. París, amb una actitud magistralment organitzada -excepte una, la de 1907, a Vincennes-, va situar totes les exposicions, al mateix lloc, -en sentit ampli- al llarg del Sena. Això ha permès que a base de ponts, palaus-museus, jardins, fites i símbols, l'entorn del riu i el propi riu, esdevinguin mostra d'itinerari urbà per excel·lència. Només espero i desitjo que en un moment o altre de la vida, de manera dilatada i molt intensa, pugueu gaudir del riu, de les seves ribes construïdes, amb tanta urbanitat acumulada i, és clar, de la ciutat sencera.





París volia tenir més cúpules que Roma, ho va aconseguir, de tal manera, que ara, passa per ser el seu Panteon, i no el romà, el model de tots els edificis funcionals i simbòlics -i són munió- que incorporen alhora frontons i cúpules. La forma, el significat i l'estil han preocupat abastament l'arquitectura i l'història. Però no es pot observar en tota la seva dimensió fins que els britànics, de manera decidida, no van incorporar a la seva motxilla colonial, l'estil, com a sistema de conquesta i submissió, de britanització. És una tematització medievalista que s'inicia a Londres amb el pont de la Torre i el Big Ben i abasta arreu com a reguer de pólvora. Passa per ser senyal de rigor i de tradició recuperada. És tan poc discutida al Canadà com a Tigre i Bariloche, a l'Argentina o a Bombay o Simbla, a la Índia. El Parlament de Budapest participa en el joc però, va per lliure, es proposa amb cúpules i agulles, cercar el propi camí. Disney World, a París, Los Angeles o Florida, significa portar la tematització al paroxisme. En efecte, es serveix com a model, de Neuschwanstein que, de fet, és ja recreació idealitzada i exagerada en extrem. En un retorn pendular al classicisme, Bofill és fixa en la planta vaticana de Sant Pere per projectar el seu nou barri a Montpel·lier. Forma de fer anteposada, en ús d'estil i forma, a la de Bath, inevitable referència. Les postals són atentes als gustos establerts. Es pot arribar a confirmar, però no sé si només, amb dotze.



1. The capitol at Washington.

Ed. Detroit Photographic Co. 140 x 84 mm. T.H. 2009

2. State Capitol Building, on the Great Kanawha River in Charleston. West Virginia.

Ed. Curteicholor. 138 x 87 mm. C.M. 2004

3. Capitolio.

Ed. Casa de las Américas. 170 x 120 mm. Don. S.G. 2009

4. Parlament. Budapest.

Ed. Kiadó Schwarcz I, Budapest. 140 x 88 mm. C.M. 2006

5. Houses of Parliament. London.

Ed. British Production. 140 x 89 mm. T.H. 2007

6. Chateau Frontenac Hotel. Québec-Canada.

Foto: Laval Couet. Ed. Color R Card, Québec. 137 x 88 mm. C.M. 1999

7. Schloss Neuschwanstein.

Foto: Nepomuk Wanner. Ed. Michel+Co. Frankfurt /Main. 162 x 112 mm. R.P. 2005

8. Welcome to Walt Disney World.

Ed. Walt Disney Productions. 140 x 89 mm. C.H. 2008

9. Panorama della Città dalla cupola di S. Pietro. Roma.

Ed. Stab. Alterocca. 139 x 89 mm. R.P. 1978

10. Royal Crescent, Bath.

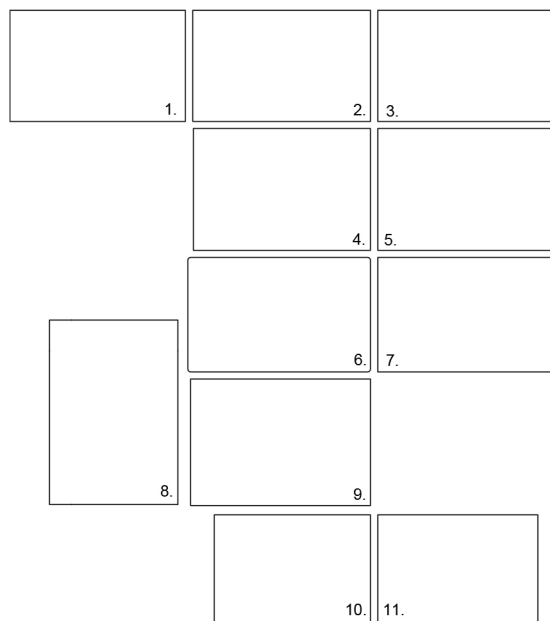
Ed. Derwent, England. 138 x 87 mm. D.net 2011

11. Couleurs et lumière de l'herault. Montpellier.

Ed. d'art Yvon. Antigone. 149 x 104 mm. C.H. 2006

Sovint, la ciutat aprofita o les inventa, les oportunitats per transformar-se i créixer, ni que sigui a glopades. Cada visita del rei, una victòria celebrada és un fet tan breu que s'assimila a la festa, acaba i no en queda més que el record. No semblen massa més uns jocs esportius o una exposició. Però tot dona per més, si són universals o olímpics. Es poden estirar noves vies, plantar jardins, construir nous barris. Sovint en queda poc, en aparença. I no és gens fàcil que la ciutat així feta passi de lloc d'excepció a espai urbà veritable. Malgrat tot, el cert és que moltes ciutats d'Europa i moltes d'Amèrica han jugat el joc del creixement **a glops**.

Si el fet és perdurable, la seu de la Societat de Nacions de Ginebra arriba a imprimir caràcter. Algunes ciutats autònomes, educacionals, sanitàries, de fet són menys glops que ciutats d'un sol ús, però tenen totes, la mateixa obligació, la d'estirar i consolidar la ciutat amb data obligada, i permetre l'experimentació. Han deixat fites simbòliques, magnífiques, testimonis perennes de l'eficàcia del glop. En aquest sentit, el més reeixit -al meu entendre-, el del Parc Olímpic de Munchen, un abocador transformant en emblema d'eficient innovació. Fins ara, de tots els esdeveniments i glops, puntual la postal, en dona sempre compte, puntualment.



1. India, Franco-British Exhibition.

London, 1908.
Ed. Valentine and sons Limited.
140 x 90 mm.
T.H. 2003

2. A Cotton Arch, erected Oct. 21st 1907, when President Roosevelt visited Vicksburg, Miss.

Ed. Joe Fox Publisher, Vicksburg (Miss.).
136 x 86 mm.
T.H. 2005

3. Entrée de Bruxelles-Kermesse vers la grande terrasse.

Exposition de Bruxelles 1910.
Ed. No consta.
140 x 90 mm.
C.H. 2006

4. Vue Aérienne du Palais des Nations.

Genève.
Ed. Helio.
148 x 103 mm.
C.H. 2006

5. Veduta panoramica generale. Regia Opera Riva. Sanatorio San Luigi Gonzaga.

Torino.
Ed. Fedecco & C. Torino.
150 x 106 mm.
J.A. 2005

6. La Feria vista por el alto.

Feria Exposicion internacional muestraria de Milan. 12 Abril - 19 Junio 1928.
Ed. Rizzoli, Milano.
137 x 88 mm.
R.P. 1998

7. Peace through Understanding. New

York World's Fair. 1964-1965.
Ed. Unisphere.
140 x 89 mm.
R.P. 1986

8. Nippon Budokan Hall.

Tokyo Olympic Hall.
Ed. Nippon Beauty Card (NBC).
144 x 104 mm.
D.net, 2011

9. Foro Italico.

Roma.
Ed. Oto, Roma.
148 x 103 mm.
C.H. 2005

10. An Aerial View of Expo '70 Site.

Japan.
Ed. Nippon Beauty Card (NBC).
147 x 104 mm.
D.net, 2011

11. Olympiastadt München.

Ed. Andres + Co, München.
146 x 101 mm.
D.net, 2011



Princes street and gardens, Edinburgh

Foto: E. Ludwig. Ed. John Hinde Studios. 139 x 89 mm. C.M. 1999

Estimat Enric

Segur que vares pujar moltes vegades a Arthur's Seat, per poder veure la ciutat i l'emplaçament del parlament alhora. Efectivament, el Vell Castell, la Royal Mille, Hollyrood -el palau de la reina- i davant, ancorat en port sec, -com vaixell de l'esquadra d'Escòcia- el seu-teu Nou Parlament, són visibles, des d'aquesta roca, com des de cap altre lloc.

Calton Hill és menys alta i més urbana. La vista que t'envio està presa des d'allà i vol ensenyar la ciutat en tota la seva complexitat de formes i ideals de bellesa. La ciutat vella és a l'esquerra. La nova, l'eixample de James Craig, amb Princes Street, -el mig carrer més bell del món- és, a la dreta. Al centre de la imatge, la vall verda, primer buida, ara, està ocupada pel tren i l'estació, pel museu nacional -un temple clàssic- i pel memorial de Sir Walter Scott -una estructura neogòtica exagerada i ennegrida- construint tot plegat una barreja, tan insòlita, com profundament harmònica.

*Potser només tu, podies entendre que un projecte tan simbòlic, com el teu, a la **ciutat ideal**, acostumada a l'empàtica barreja, havia d'estar ple de referències i, alhora, esdevenir reconeixible i propi, per poder, emparant-se amb la nova arquitectura, sintetitzar i expressar la idea de país. Potser només tu, Enric, eres sabedor de la generosa exigència que la ciutat ideal, imposa i significa.*

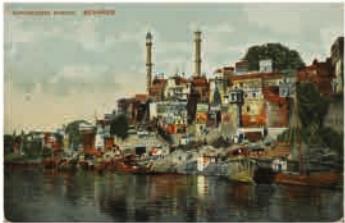
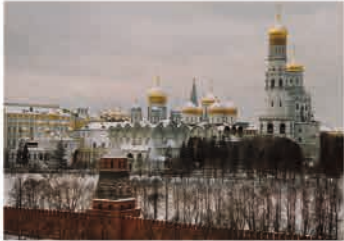


Buenos Aires. Calle Florida
Ed. Foto K. 140 x 90 mm. C.H. 2006

Estimades Zaida's, Mishal i Simon

La vostra ciutat em produeix una sensació agredolça. Ni la seva immensitat, teixida amb trames, de mesures sempre diferents, però magistralment acoblades. Ni les places i jardins plantats de jacarandes, botellas i tipas -els arbres que floreixen, abundantment, a l'entrada d'estiu-. Ni els edificis, tants, tan bons o més, que a París o a Barcelona. Res em fa alleujar la sensació de ciutat buida, erma, a la que li fa falta almenys tota una generació, perduda, desapareguda.

Per això, m'ha agradat molt trobar aquesta postal, amb una imatge de Florida, -el carrer perennement peatonal- farcit de gent que passeja, ben vestida, i es mira-admira satisfeta, reflectida als vitralls dels moderns aparadors. És la cara bona, la de la modernitat extrema, de la ciutat més vital d'Amèrica, competint amb Nova York. Les imatges de l'Horacio Coppola, de manera emocionant, ho certifiquen i sorprenen, sobretot, al pensar que coincidien en el temps amb les nostres, de postguerra. Que plena!, viva!, bona! Era la ciutat llavors. Estic segur que els vostres viatges d'anada i de tornada, li restabliran l'energia. La resta és cosa de la terra infinitament abundant i fèrtil i, sobretot, cosa teva Simon. La ciutat exhausta, però amb delit, espera.





Protagonista showing Whitcomb and the Ben, London. *Barbora Lutz*

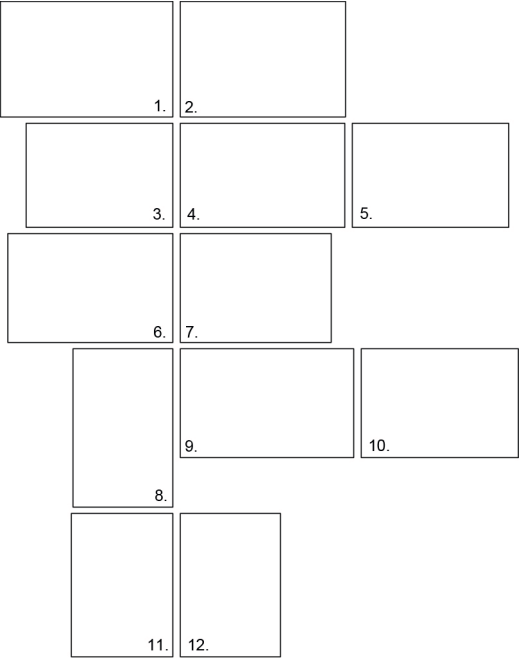


NEW YORK



La primera ciutat, la més idealitzada és sempre Jerusalem, pel seu múltiple simbolisme i significació. Després tota ciutat era bona pel simple fet de ser-ho. Atenes, Alexandria, Roma, Constantinopla, va heretar aquesta condició. Algunes **ciutats ideals**, malgrat ser completes estan abocades a un destí específic que finalment les caracteritza, són ciutats del coneixement i de la ciència, de la mort i la reencarnació. Més modernes algunes noves ciutats d'immensos països, Washington, Canberra o Brasília, han usat la geometria, la perspectiva, l'innovació, per esdevenir capital i ciutat paradigma.

Ara sembla que ens estíem més com ideal, la no ciutat o Las Vegas, on sembla que es proposa subvenir qualsevol ordre de geometria i de composició. L'ideal de bellesa és ara només l'acumulació, efímera de sentiments, sensacions, i imatges com un somni tan ideal com irreal. La postal neutral ho explica, en dona fe i se'n fa, és clar, també responsable.



1. The Old City seen from the Mt. Of Olives. Jerusalem. Ed. St. James Printing. 150 x 98 mm. C.H. 2010

2. The Kremlin view from Zamoskvorechje. Ed. H.H. Paxamahob. 150 x 105 mm. Don. A.S. 2008

3. Oxford from the North. From the Oxford University Almanack, 1849. Ed. Oxford University Press. 149 x 105 mm. C.H. 2010

4. Chiesa di S. Antonio vista dai Bastioni. Padova. Ed. GVP. 138 x 89 mm. R.P. 1995

5. Karluv Most. Praha. Foto: Milan Kincl. Ed. Kincl&Hauner. 148 x 105 mm. R.P. 2003

6. Sultanahmet ve Ayasofya Camii. Istanbul-Türkiye. Ed. Keshin Color. 168 x 118 mm. R.P. 1997

7. Aurungzebes Mosque. Benares. Ed. No consta. 132 x 85 mm. T.H. 2005

8. View From Washington Monument. Washington D.C. Ed. No consta. 100 x 150 mm. R.P. 2001

9. Washington D.C. Ed. Silberne Souvenir Sales. 140 x 89 mm. D.net, 2011

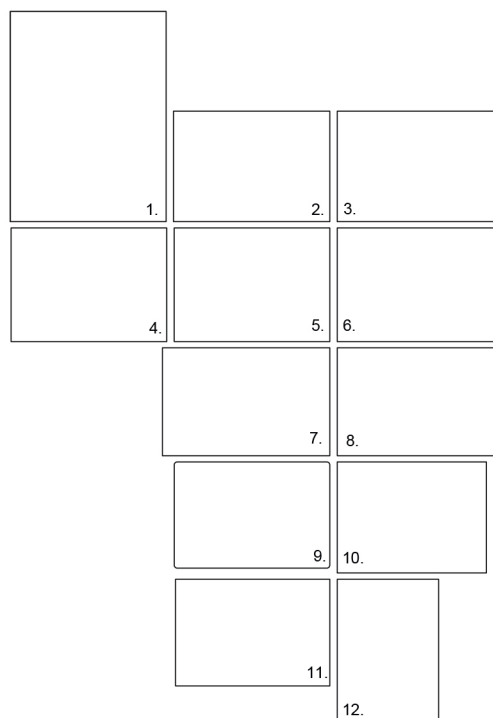
10. Aerial view of the Parliamentary Triangle with the new Parliament House top centre. Canberra. Australia's Capital City. Ed. Colour Tech Productions Pty. Ltd. 143 x 101 mm. T.H. 2009

11. Palazzo Ducale. Facciata Principale "I Torricini". Urbino. Ed. Plurigraf, Narni (Italy). 103 x 148 mm. R.P. 2003

12. Il Palazzo della Civiltà Italiana all'Eur (anni '40). Ed. Intra Moenia. 108 x 158 mm. Don. P.C./A.R. 2010

Una dotzena de postals-imatge que expliquen com la ciutat és el millor escenari de **la vida** quotidiana. Res millor que prendre cafè -com la Peggy Guggenheim- a la Riva degli Schiavoni de Venècia. O aplegar-se a Berlín est a la vora del rellotge, a Alexanderplatz, tenint a l'abast totes les hores del món. O anar de compres a Carnaby Street, al centre del vell Londres. Totes les imatges es fixen en la gent que quieta o en moviment, centra la imatge.

La ciutat, sovint amable i assolejada, però no sempre, -fixar-se en la d'hivern a Manhattan- és el fons, també present però ja no protagonista. Algunes actituds semblen posades, la primera ho és ben segur, també lleugerament la dels matrimonis col·lectius a la Piazza Esedra a Roma, la que més, el petó als jardins de Luxemburg, que d'altra part sembla, millor dir, vol semblar, robada. Les postals estimen aquest tema, i reproduïen sovint fotografies conegudes, d'autories reconegudes, perquè, de fet, han tingut poca cura en estimar la vida urbana i la ciutat plena, sovint l'han buidada i l'han fet viatjar així, buida i erma, només amb espais i monuments, sense els homes, fet del tot incongruent.



1. E Poi Arrivó Peggy. 1948-2008: sessant'anni della Collezione Peggy Guggenheim a Venezia. Peggy Guggenheim a un caffè in Riva degli Schiavoni. Venezia, fine anni '40. Foto: Archivio Cameraphoto Epoche. Ed. Fondazione Solomon R. Guggenheim. 150 x 110 mm. Don. S.G. 2010

2. Chemins de Fer Français. Train Autos Couchettes. Ed. Imp. Hélió-Cachan. 150 x 106 mm. X.A. 2002

3. Kurfürstendamm. Berlin. Ed. Kruger. 144 x 100 mm. C.M. 2009

4. Trafalgar Square showing Whitehall and Big Ben. London. Ed. Kardorama Ltd. 148 x 105 mm. R.P. 1988

5. Uraniasäule mit Weltzeituhr. Hauptstadt der DDR. Berlin. Foto: Hoffmann, Oesnitz. Ed. Bild und Heimat, Reichenbach. 150 x 105 mm. T.H. 2010

6. Winter in Manhattan. New York. Ed. The Postcard Factory, Ontario (Canada). 169 x 117 mm. R.P. 2004

7. Berliner Verkehr, Friedrichstr. Ed. Ecke Leipzigerstr. 136 x 87 mm. T.H. 2009

8. Karlstor - Rondell. München. Ed. Franz Joseph. 135 x 90 mm. R.P. 1992

9. Carnaby Street. London. The Photographic Greeting Card Co. Ltd. London. 150 x 105 mm. C.M. 2006

10. Peak Hour. Tokyo. Ed. Davyd, Nippon Beauty Colour, Japan. 150 x 105 mm. R.P. 2004

11. Un matrimonio collettivo a piazza Esedra (anni '30). Ed. Intra Moenia. 157 x 107 mm. Don. P.C./A.R. 2010

12. Amoureux dans les Jardins du Luxembourg. Paris, 1938. Foto: Lucien Aigner. Ed. du Désastre, Paris. 150 x 105 mm. Don. S.G. 2010



IMATGE i TEXT

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigui-
entes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*

Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*. Libro Cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658
BORGES, JORGE LUIS. *El Hacedor. Del rigor en la ciencia*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1960

Aquest capítol, segurament, en un treball acadèmicament més ortodox es podria assimilar i anomenar “*cas d’estudi*”. Penso que no és oportú fer-ho perquè, en la recerca més tradicional, sovint o gairebé sempre, el cas d’estudi és previ i propi, matèria essencial de la investigació. Aquí no és així per dos motius: el primer, per la seva situació, ubicació en el treball de recerca, gairebé en posició de conclusió, de final més que d’inici; el segon, per la seva voluntària heterodòxia que l’allunya de l’anàlisi propi de l’estudi de cas i li confereix un sentit més de reflexió, d’assaig i prova. De fet -i clarament-, el que em proposava en aquest capítol era portar el treball cap a un medi que estimo i entenc propi del nostre ofici, la representació planimètrica, per tal de provar de fer servir la postal com a dada i material base d’una **cartografia** que, m’agradaria pensar, podríem anomenar **propositiva**.

No és **imatge i text** -tampoc- una reflexió sobre la imatge fotogràfica. Res a veure amb les que, aparentment, només llegenden i descriuen per, després, expressar i destil·lar-les fins l’essència tal i com, de manera magistral, ha fet Roland Barthes a tots els seus textos i, especialment, a *le texte et l’image* del que aquest capítol -això sí- gairebé n’ha emparat el nom. Entenc que les imatges de les postals, una a una, no són sovint tant punyents com les fotografies que Barthes escull pels seus intensos comentaris. Tampoc els escrits de les postals demanen o permeten -en la seva majoria- anàlisis profunds perquè, com diu Francesc Subirà -i té raó gairebé sempre-, “(...) només quan no es té res a dir s’escriuen les postals”¹.

Imatge i text vol explicar només que la postal que a mi m’interessa és un insignificant objecte, un cartonet de pes establert i forma fràgil, homologat i, per tant, malgrat les subtils diferències, similar. El seu tret diferencial és que té dues cares radicalment diferents, indestruïbles i inseparables: **anvers i revers**. Una, dedicada exclusivament a la imatge, fotografiada, gravada, única o múltiple i l’altra, a la informació escrita, amb una referència a les dades de la imatge, nom de lloc -sovint en diverses llengües-, editor, núm. de sèrie i registre i, en el cas d’estar escrites, hi pot haver data, text, signatura, destinatari i segell matat -si la postal és circular-. Tot, al revers de la postal. És per això que prefereixo sempre les postals

enviades, escrites, circulades, franquejades i rebudes, tenen més informació acumulada. No rebutjo, però -al contrari-, les netes amb la imatge a l'anvers i al revers només amb la informació impresa obligada, en espera, desitjant acomplir el seu destí, viatjar, per tal de deixar de ser un objecte idèntic a molts altres i esdevenir, primer, *vehicle* -de relació, d'estima i de coneixement-, alhora que *significant objecte* -malgrat la seva insignificança-. Minúscul, però únic al món.

Ambdues cares tenen vida pròpia i no sempre segura relació. En aquest sentit, el treball no es proposa insistir sobre els lligams entre elles sinó que, al contrari, opta per aprofitar la clara diferència i fer de cada cara, **imatge o text**, un estudi autònom, un camí propi sense relacions que facin dubtar de la capacitat d'informació de cadascuna. Proposo, doncs, restringir temporalment el moviment més propi de la postal, aquell que porta de manera natural a observar alternativament ambdues cares per parlar, en primera instància, de l'anvers -només d'imatge- i després del revers -només d'escrit, de text-. Cada cara tractarà un tema de dos llocs, potser físicament propers però amb profundes diferències, per tal de poder corroborar que la postal, en ambdues situacions, pot ser l'enunciat vehicle de coneixement. Primer, la imatge es fixarà en l'espai amb més urbanitat acumulada de la ciutat que habito i més conec, **el Mercadal de Reus**. Efectivament, **111 mercadals** és un treball sobre la imatge feta, només, amb “totes” les postals editades de La Plaça. Vol provar d'explicar la història urbana, la del lloc i alguns conceptes generals alhora, amb una mirada reiterada, intensa, obsessiva a un sol espai, definit físicament però variable en ús i contingut i amb el temps com a variable, que no ha perdut mai la seva transcendència urbana.

Imatges absents té el seu àmbit d'estudi al **Camp** -sovint anomenat de Tarragona-, una ciutat que només existeix gairebé en la meua obstinada voluntat i que el treball vol ajudar, amb textos, postals i *cartografies propositives*, a fer visible i conformar. Espero que aquesta obligació, autoimposada, de reflexionar sobre la urbanitat del Camp no entorpirà el fluir de les paraules, dels noms, comuns o propis. Ans al contrari, la seva qualitat i variada condició de significat i procedència confirmaran, espero, les identitats de cada lloc, fragment o part i alhora hi faran més evident la condició inevitable de Ciutat.

Imatge i text s'ha construït, per tant, dins el treball com un annex per tal d'alliberar el text de la tesi de la feixuga companyia del fris d'imatges i de les cartografies i, sobretot, poder entendre aquest capítol del treball en la seva necessària autonomia. Això, només -reitero el concepte- per la meua obstinada voluntat provocada per l'ofici, de qualsevol treball, fer-ne **cartografies**². Per últim, val a dir que, per coherència amb la postal i els seus estudiosos i col·leccionistes, he valorat el localisme i el context fins l'extrem. Un lloc, un sol lloc i una ciutat imaginada. Res més³.

1. SUBIRÀ, Francesc. *Les velles postals*. Exposició. Ed. Museu de Granollers. Granollers, 1981

2. Aquest capítol del treball és un deute que vull reconèixer a **José Rosas Vera** que, ja en la seva tesi doctoral *Morfología Urbana y Tipología Edificatoria: el centro de Santiago de Chile (1930-1960)*, dirigida per Manuel de Solà-Morales i Rubió, assumia que no podia entendre un treball de la nostra disciplina sense disposar o assolir, construir -si es vol- **cartografies** dibuixades. Jo, que estic tan d'acord amb aquesta reflexió, m'hi havia de sumar.

3. Aquí es parla, primer, d'imatges **-111 mercadals-** i, després, de textos **-Imatges absents-**. Només en l'annex II he pogut posar ambdues parts del treball en la mateixa posició de la postal, és a dir, la imatge a l'anvers i el text al revers, i així s'ha construït i enquadrat.

CENT ONZE MERCADALS

4.1

“A primeres hores del matí, calia veure la plaça del Mercadal. Els pagesos dels pobles de l’entorn hi havien portat les gallines, pollastres, ous, coloms, ànecs i conills de llurs corrals. La plaça era gran i arrodonida. Al mig hi havia les parades de les marmanyeres de Reus, sota unes grans ombrel·les de tela blanca que es tocaven unes amb altres. Des d’un balcó feia l’efecte d’un enorme envelopat de veles sinuoses. Tot a l’entorn de la plaça, en filera, hi havia el cordó de pagesos i pageses amb llurs productes als peus. Hi portaven tot el que tenien: aviram, llegums, verdures, caça, bolets, herbes bones, farina de moresc, els ocells agafats de viu en viu a l’abeurada i les cries de merles. El mercat tenia un cert color d’orient amb aquella violència de llum que hi ha a Reus. El verd, el vermell i el groc dels llegums i les fruites feien pampallugues morades als ulls. Tot cridava, bullia i llampeguejava; les venedores eren d’una força de pulmons i de múscles imponents; la llum era fresca a l’ombra, cruament feridora al sol; allò era un “zoco” multicolor que havia de temptar el pinzell de Fortuny. “El Mercadal és el record més bonic que jo tinc de Reus”, pensava Hipòlit.”

PUIG I FERRETER, Joan. **El Cercle Màgic. L’assalt dels records.** Volum II. Capítol VI.
Editorial Proa Barcelona. 1a edició 1929. 2a edició 1975

CENT ONZE MERCADALS

Aquest capítol vol ser un homenatge al col·leccionisme de postals, en el sentit més cartòfil. Per això, en aquest punt de la recerca, el treball, volgudament accentua tots els seus trets, el temàtic, el localista, l'exclusiu. Es proposa entendre en positiu aquestes condicions inherents al col·leccionisme, fixant-se en El Mercadal -els Mercadals- com únic tema i lloc. Potser només així podrà acostar-se a l'obsessiu col·leccionista i provar d'assolir el fons del seu desig, del tot impossible. Com Orlando⁴, es proposa viure moltes vides, en diferents temps, però només en un sol lloc, el seu. I ja en té prou. Lloc del que vol, això sí, capturar-ne i condensar-ne totes les imatges per tal de provar, amb la informació i el coneixement obtinguts, tenir el dret indiscutible de ser, alhora, protagonista i privilegiat espectador.

És una mirada reiterada, gairebé contínua d'un espai d'intensa urbanitat, La Plaça del Mercadal, l'espai cívic central que dona forma i sentit a La Ciutat-Mercat. La voluntat és molt clara i prou senzilla. Com fa un col·leccionista estricte -no només Mercadals, sinó Mercadal de Reus-, vol mirar un sol lloc i moltes vegades. Potser així podrà revelar-ne, alhora, el moviment perpetu i la transformació perenne del lloc i La Ciutat. Com en el guió de Paul Auster, d'*Smoke*⁵, sortirà cada dia a la mateixa hora i pel mateix portal i, al mirar La Plaça, hi veurà el temps i la memòria condensats, sempre canviant en la seva aparent immobilitat. Ara, La Plaça no és més que un espai buit, eixut i erm, amb una catifa magnífica de pedra de Montblanc, al centre, polida pel pas d'innombrables peus. El col·leccionista hi reconeix els números de les parades i el lloc dels trons, de la tronada. Els ressegueix amb la mirada. Quatre llums de fosa, més aviat grans, l'acompanyen. No fan gaire llum.

Sense voler, les imatges del Mercadal de Reus parlen també de Vic, de Balaguer, d'Es Born de Ciutadella, dels altres Mercadals, de Les Piazze delle Erbe italianes dels Markets i les Mark Platz, i dels Firals, de la seva condició de mercats, de places encara actives, de les seves Cases de La Vila, presents, notables, però mai tan embafades com les de les ciutats de Flandes. També parlen dels efectes de la guerra, dels seus noms recuperats, de l'aparcament i del cotxe. El col·leccionista -com un enamorat- torna la mirada a les seves imatges -humils imatges- i les fa ballar. Les ordena cronològicament, per posició, per forma. Observa i descobreix que amb el temps canvia la imatge, la qualitat del paper, de la impressió i del color. L'ús, també clarament. Però el que més sorprèn al col·leccionista és que les imatges no són equitatives amb les façanes de La Plaça. Fins a la guerra civil, La Casa Navàs i La Casa de La Vila es reparteixen les mirades. La façana de ponent

4. WOOLF, Virginia.
Orlando: A Biography.
Hogarth Press. London,
1928. *Orlando*. Editorial
Proa. Barcelona, 2008

5. WANG, Wayne; AUSTER,
Paul. *Smoke*. Harvey
Keitel, William Hurt.
Prod. Miramax. USA, 1995

no té gairebé imatges i no pot dir-se que no sigui fotogràfica. Té porxat continu, cases relativament bones i per poc que s'assoleixi perspectiva -sobretot des del Carrer del Vidre- hi apareix darrera, sempre, El Campanar. Potser la llum -d'esquena- i segurament el no disposar de cap edifici molt notable fan que aquesta façana, com l'angle de Les Carnisseries -el més alterat de La Plaça- siguin els menys estimats i documentats per les postals.

Pot afirmar el col·leccionista que les obres de reforma de La Casa de La Vila estan molt ben narrades en les imatges. Reconeix que el vell edifici -clarament un palauet renaixentista- tenia una façana digna i una presència adequada, harmònica a La Plaça. Li sembla inexplicable la substitució de la porta i això fa pensar que el campanaret simbòlic -justificat però estrany- de La Casa de La Vila renovada hagi nascut al temps que moria, sota les bombes, el de La Casa Navàs. Ara sí que enyora el passat. A La Plaça, les cases tenen totes nom, i més d'un. La majoria de vegades el del propietari, d'altres, el de la botiga. La Casa Navàs, fou abans Cardenyès. La Casa Alba és també Pinyol. La Fleca, l'Aliança, la casa on va néixer Joan Prim, El Santander, La Capsa Gaudí, tots els noms coincideixen en memòria i en lloc.

Els cotxes venen i van. Arriben al marxar el mercat. Primer, n'hi ha pocs, agraït. Estan aparcats arran de les vorades, sobre els vells llambordins presents a tota la Ciutat. Signifiquen clarament modernitat. Després, empastifem el paviment sagrat, la catifa de pedra de La Plaça. Ho ocupen tot, sense educació. Han firmat la seva sentència. Recorda el col·leccionista les tentatives de fer-hi un aparcament subterrani. Va prevaldre el seny. El Mercadal es veu per fi lliure de cotxes. Primer, del centre, de la catifa; després, de tot arreu. Només L'Ajuntament manté el seu privilegi i, ara, La Plaça s'omple de bars, de terrasses amb taules i fràgils tendals. El col·leccionista hi vol reconèixer alguna imatge del mercat. El brogit i els olors -ara innobles- el desperten del seu somni oportunament.

Aquesta vegada -per una vegada- el col·leccionista no sóc jo. La Col·lecció, que no els textos, han estat cedits per Josep M. Balañà, nascut i viscut, sempre, al núm. 17, la casa amb els dos balcons més alts de La Plaça que miren a ponent, arran de la Casa de La Vila i des d'on he sentit moltes vegades, per Sant Pere, l'enrenou i la màgica olor del funeral final de la Tronada.

FRIS CRONOLÒGIC

111 moments i 198 postals

L'ordre de la cronologia, com les imatges reiterades de Smoke, és el més primigeni, el que demana menys explicacions. Però, en els hàbits del col·leccionista no és, ni fàcil de construir, ni gaire habitual, ni gens immediat. Ordenar les postals segons han estat editades, enviades, reeditades, planteja aviat dubtes interessants. Quina data és la bona, la de l'edició, la de l'escrit, o la de l'enviament reflectida al matat del segell?. En quina posició cal col·locar una postal amb una imatge dels anys cinquanta, però esdevinguda postal, molt després -posem que als noranta-, quaranta anys més tard? En aquest sentit, la posició l'ha decidida sempre el concepte postal. Sigui fotografia, cartell, gravat, imatge, no interessa, millor encara, no formaria part de la Col·lecció ni d'aquest **Fris cronològic** si no fos imatge-postal. Per això, és sempre aquesta condició i data la que estableix l'ordre, la primera en que la imatge es pot identificar com a postal.

La relació de les postals presentades, malgrat el seu propòsit, no és completa, ben segur. Per això està preparada per créixer. Espero un dia disposar de les primeres, les pioneres -si hi són- tant com incorporar les noves, les que es produeixin en el futur. Com he dit, la font principal de la recerca -aquest és l'únic cas en tot el treball- ha estat la col·lecció de Josep M. Balañà. Al llarg de 30 anys, Balañà ha buscat, comprat, aplegat amb pacient insistència, **totes les postals del Mercadal**, només del Mercadal. És un cas insòlit de mirada fixa, intensa a un lloc, amb el temps com aliat de valor. En tenia moltes, és clar, però no totes. Joan M. Estivill, Jordi Pàmies i Antonio Zaragoza també en tenien. Així he assolit completar la recerca. Fins hi tot La Col·lecció en tenia algunes, les més modernes. La resta són imatges reproduïdes del catàleg Postals de Reus⁶ que, suposadament, les havia recollides totes al seu dia. Però només fins l'any 1939.

El fris es compon de 198 imatges. Estan reduïdes totes a un trenta per cent del seu tamany original. Es presenten en una sèrie contínua que inicia la més antiga i conclouen les més noves, disposades totes en un ordre cronològic. He observat que hi ha postals que tenen una relació molt intensa i directa. Són imatges del mateix autor, fetes al mateix dia. Són de la mateixa festa o activitat i formen part d'una sèrie o són, fins i tot, idèntiques, només que una en blanc i negre i l'altra en color. Aquestes postals, que es poden relacionar entre elles, fugen de la relació unitària i, aplegades, construeixen un **moment**. Per poder parlar de **111 Mercadals**,

6. ARNAVAT, Albert; TEIXIDOR, Carlos; YESTE, Manoli. *Postals de Reus 1895-1939. Catàleg de targetes postals il·lustrades de Reus*. Institut Municipal de Museus-Centre de la Imatge Mas Iglesias. Ed. Ajuntament de Reus. Reus, 2007

s'han aplegat en cent onze moments. D'aquesta manera, el **fris** aconsegueix una relació menys lineal, més pautada i matisada. Diferencia la imatge-postal única de la que forma part d'una sèrie, d'un conjunt. Totes juntes, donen notícia de la continuïtat visual de La Plaça. Un espai vitalment intens, de manera perenne, acabat, fet que, d'altra part, ha sofert, suportat i generat, força canvis de les peces que la construeixen, una a una, i dels seus usos de manera molt més definitiva i general. De tal manera, sembla que tot sigui igual, malgrat ser completament diferent.

La primera postal és de 1902, la darrera de 2012. Ben mirat, no són ni tants moments ni tantes postals en tants anys -cent deu- però el que interessa ressaltar en la visió cronològica de les imatges de La Plaça és tant la importància de la quantitat com de la continuïtat.

Una mirada atenta a les imatges mostra com el fris presenta un ritme irregular, molt trencat. En efecte, les primeres imatges -les pioneres-, les de La Plaça anomenada llavors Constitució-Constitución, estan realitzades amb un objectiu molt obert, amb la Casa de La Vila com a centre. La de 1905 (m.005) és la primera que mira a La Casa Navàs, encara en obres. També una altra, de 1906 (m.008), recull La Plaça com a sòcol d'una mirada general, quasi aèria, cap al nord de La Ciutat. Imatge feta, sense cap mena de dubtes, des del Campanar. També La Casa Navàs, la seva torre i el propi Campanar apareixen, aquest any per primera vegada en una imatge que té el carrer Major com a centre. Està feta, de ben segur, des del terrat de L'Aliança (m.007). Al 1908, la Casa Navàs sembla acabada. Almenys per fora. Ho confirma una esplèndida imatge (m.012) feta des de certa alçada -segurament des del balcó corregut de la farmàcia- a la cantonada Carrer Major-Mercadal.

A partir de llavors, el mercat, la festa i les dues Cases, la de La Vila i La Navàs, estableixen una relació i contrapunt entre la vital rutina i la festa com excepció. Són dues façanes bones i dos punts de referència on fixar la mirada alternativa. Al Mercadal s'hi succeeixen el mercat diari, les festes majors i els carnavals. Són els moments feliços en els que La Plaça és el centre actiu de la ciutat -amb permís de la de Prim, la Plaça Nova-. El Mercadal és el lloc obligatori. Es fotografia sempre ple -en festa o amb mercat-, amb edificis renovats i, si cal, engalanats.

La Casa Navàs⁷¹⁸ és sovint protagonista. Si pot, la seva esveltíssima cantonada coronada amb la torre, lleugeríssima, fa vertical la imatge i confereix modernitat a tota La Plaça. El Mercadal s'anomena ara República -un breu període- i és,

7. VV.AA. *Domènech i Montaner, any 2000*. Veure *Casa Navàs* text de Jordi Sardà i fotografies de Ducció Malagamba. Ed. COAC. Barcelona, 2000

8. VV.AA. *La Casa Navàs de Lluís Domènech i Montaner*. Ed. COAC Demarcació de Tarragona i Pragma. Tarragona-Reus, 2006

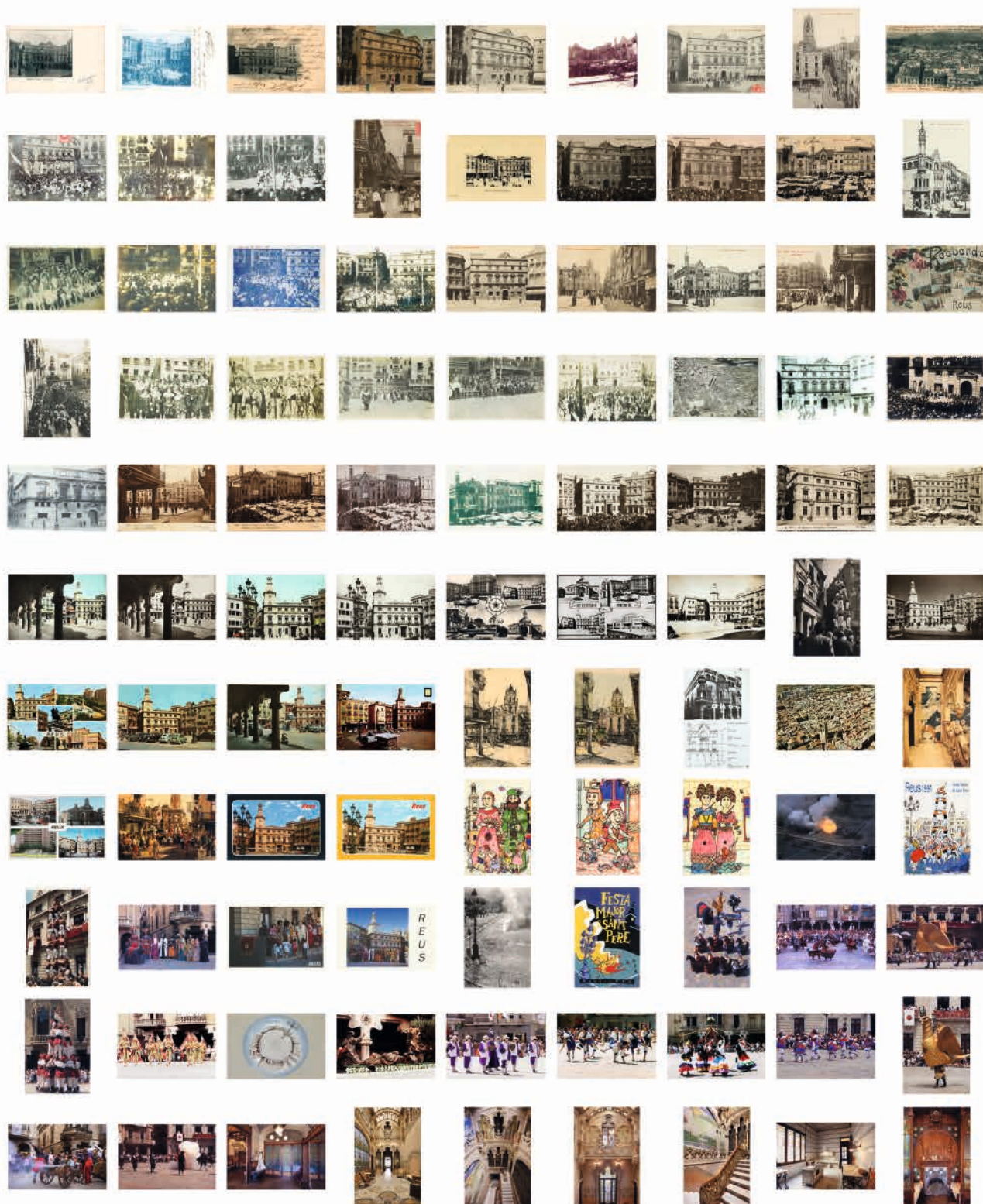
en aquest temps, durant la guerra civil, que un bombardeig a les 8:45h del matí del 26 de març de 1938 va encertar de ple dos edificis de La Plaça, la casa de Pompeyo Padrol i la dels moneders Fort. De retruc, l'esvelta torre i el segon pis de La Casa per complet. Des de llavors, les postals li han girat la cara i mai més, ningú -de l'exterior- n'ha fet cap més postal. Només en podem trobar, abundants això sí, de l'interior. La mirada ha tornat a centrar-se en La Casa de la Vila⁹, refe-ta, renovada, amb el campanar del rellotge, matusser -ni noucentista ni feixis-ta-, que mai serà res, davant El Campanar imponent que l'esguarda de lluny i del record del fràgil i enyorat campaneret de Cal Navàs.

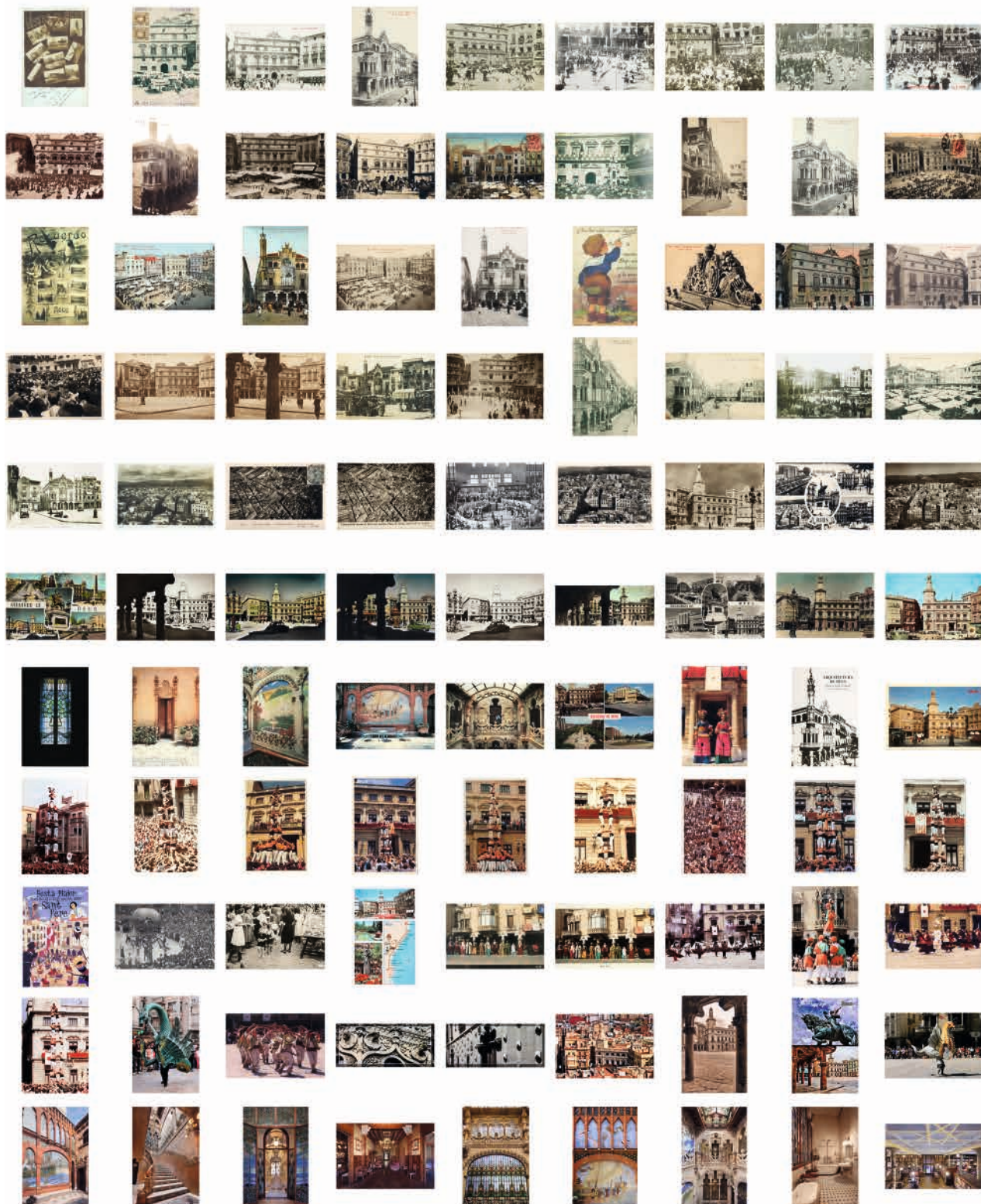
Com bé explica Ramon Amigó a la seva publicació històrica *Les places del mercat a la ciutat de Reus*¹⁰, el Mercat se'n va del Mercadal el 1948. La imatge sen-se número situada entre (m.55-m.56) és ja del nou mercat. Això significa una pèr-dua de l'activitat molt notable i, sobretot, del sentit de La Plaça que no és altre que aplegar el mercat. El fet que la va fer néixer un dia mantenint-se en perenne activi-tat gairebé sis-cents anys, acaba de desaparèixer. A partir d'ara, res pot ser igual. S'hi manté el govern a la Casa de la Vila, l'altre símbol. No es canvia la forma de la Plaça. Només s'ha efectuat la reforma del Carrer de la Mar i Les Carnisseries -que ha interessat ben poc les postals-. Està clar que el comerç ha de notar els canvis. L'epicentre de l'energia urbana es trasllada cap al Nord, Monterols amunt, a Prim, La Plaça Nova. El Mercadal resta espectant. Fa ja algun temps que s'anomena España. S'omple de cotxes, s'especula i se salva, pels pèls, de no ser esbudellada i ser seu d'un aparcament soterrani. Poc a poc, s'especialitza en el govern i la festa i periclita el comerç, la seva més quotidiana activitat. Les postals, ara en color, són cada cop més escasses. La ciutat té imatges més interessants. Prim la Plaça Nova, i La Plaça dels Màrtirs, anomenada avui Llibertat.

La democràcia recupera el nom -Mercadal- per un lloc que, de fet, ja no és més el mercat que era. La festa hi és cada cop més abundant, també el lleure. Els ten-dals del Mercat són ara els tendals dels bars. Les imatges-postals d'aquest perí-ode gairebé són exclusivament de la festa. Són detalls de castells, de gegants i tota mena de simbòlics animals. El Mercadal ja no compta per si mateix, només com a lloc de referència. És una manera de veure i de no veure la plaça, que no pot dispo-sar ja d'una imatge contínua i quotidiana i ha d'esperar la festa per assolir la pos-tal, ara sovint gratuïta, subvencionada i municipal.

9. FORT PRATS, Jaime. *Casas Consistoriales de Reus. Breve reseña histórica profusamente ilustrada*. Impremta Rabassa. Reus, 1925

10. AMIGÓ ANGLÈS, Ramon. *Les places del mercat a la ciutat de Reus: (un assaig histori-cista)*. Edicions del Centre de Lectura. Reus, 1999





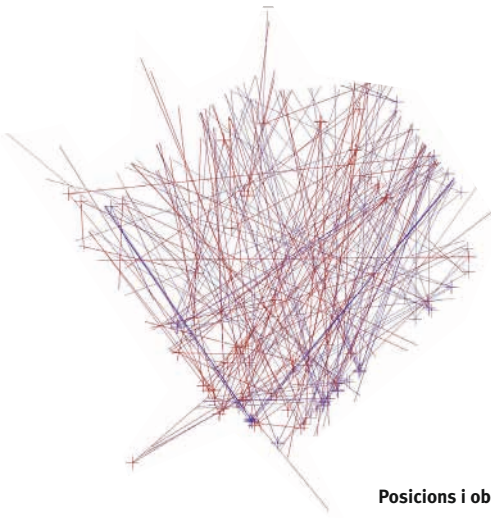
TRÍPODES

Vol apamar La Plaça, mesurar-la, fer-se'n càrrec. No de manera material ni física, sinó emparant-se només amb la tècnica fotogràfica, reflexionant sobre la **posició** de la càmera, l'**obertura** de l'obturador i l'angle, establint la profunditat de la mirada. Veurem el que el fotògraf vulgui veure, des de la posició que ell proposi. Com no es tracta només d'una sola imatge sinó de 198 produïdes al llarg de cent deu anys, les voluntats i els interessos se sumen i superposen. Els trípodes i flaixos reiterats, construeixen la imatge de La Plaça que no depèn només d'un encert tècnic o d'un sol parer sinó de molts. El sumatori dibuixa, descobreix, revela el Mercadal, com un lloc que es construeix amb mirades continuades que, apilades, accentuen certes parts, hi posen llum **-flaix a flaix-** i n'enfosqueixen d'altres **-més per manca d'interès o dificultat tècnica que per voluntat explícita-** per donar a la fi, un resultat fràgilment consensuat.

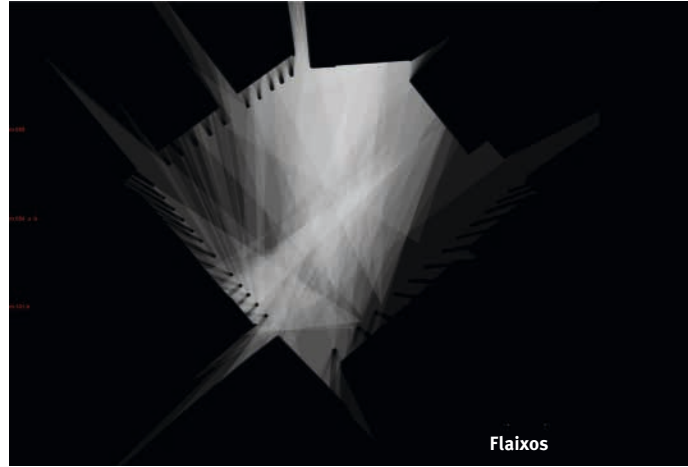
Posicions i obertures

És una cartografia de la **posició relativa del trípode** i de l'**obertura de l'obturador**. En resulten uns plànols amb punts precisos i línies que determinen angles d'esguard. Expliquen com el fotògraf té predilecció per arraulir-se, protegir-se a les cantonades obertes de La Plaça per poder tenir una major obertura d'angle des de la seva segura posició. En aquest sentit, importen tres conceptes: La distància **-mesura del fotògraf a l'objecte-**, el tema i la procedència i la naturalesa de la llum. La Plaça es revela des de la seva mesura, especialment fotogràfica. Té 55 x 60 metres i diagonals de 85 i 70 metres. Aquestes són bones distàncies per poder captar el conjunt sense arribar a perdre el detall. Segur que les òptiques podrien forçar l'obertura o enfocar amb més intensitat. No sembla que aquesta sigui voluntat dels fotògrafs, que estimen oportuna una certa imatge neutra **-ni massa oberta, ni massa aplanada-** que, de fet, la mesura de La Plaça no sembla aconsellar.

De les postals-imatge del fris, se n'han escollit només 110. De cada una, se n'ha determinat la posició relativa a La Plaça, amb coordenades UTM **-xyz-**. Les **-xy-** estan referides a les coordenades del punt (m.15) i les **-z-**, totes al nivell del mar. L'obertura focal, assenyalava l'angle amb graus. També s'indica el moment de referència. Les dades s'han aplegat sobre dues cartografies, segons l'alçada del trípode. En vermell, les que estan arran de terra **-és a dir d ≤ a 121,5 m.s.m.-** i en violeta les que estan per sobre **-aquelles que han situat el trípode en balcons i/o terrats-**. El plànol general, de síntesi, se suma i aplega, els altres dos. Mostra les preferències del fotògraf per posicionar-se al voltant de l'angle sud de La Plaça, d'altra banda gairebé sense imatges. Confirma, alhora, l'ús mínim de la Casa de La Vila com a suport de mirades i d'imatges, malgrat la seva privilegiada situació.



Posicions i obertures



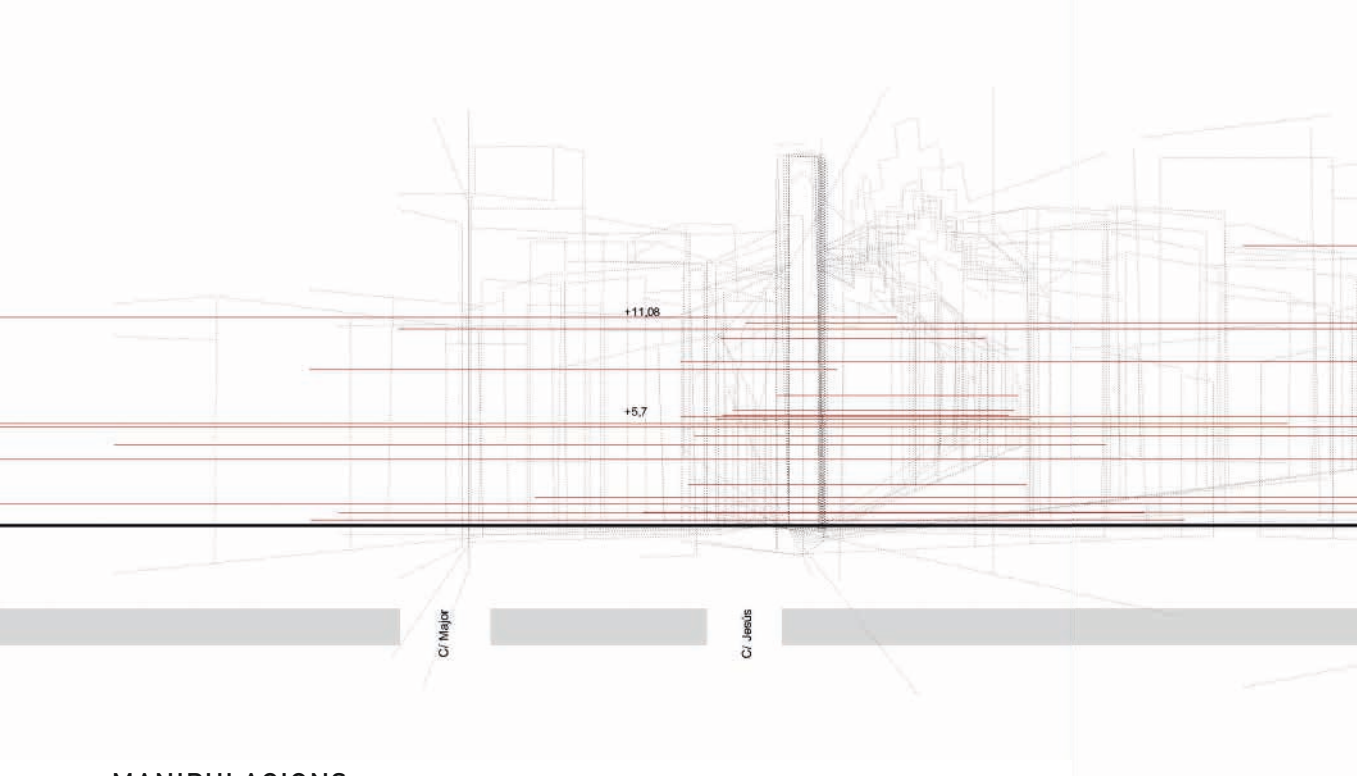
Flaixos

Flaixos

El tema de **la llum** és altra cosa. Hi ha cases del Mercadal sempre en ombra i d'altres sempre amb sol. Justament la Casa de La Vila és la millor situada. Té bona llum -sovint massa- de manera perenne. D'altres, les de l'angle oposat, tenen garantida l'obaga i el contrallum. Per això, no és gens estrany que la majoria d'imatges de La Plaça es situïn al voltant de la cantonada sud del Mercadal la dels carrers de Jesús i Major. Miren, està clar, la Casa de La Vila. Poques gosen mirar enrere. Per fer-ho, cal que el fotògraf, amb trípod i flaix, es desprotegeixi i se situï enmig de La Plaça per després -i això no és gens fàcil- deslliurar-se del ressol.

També els objectius, els **temes**, són motiu de qüestió. Les imatges acostumen a ser obertes, d'ambient, de tota La Plaça o de la Casa de La Vila com a protagonista o com a fons. Només les de detall o les que s'acosten als objectes tenen altres fons i llavors, prima Cal Navàs. En aquest sentit, la fotogènia de La Casa té en contra la posició, i el contrallum. També la condició de runa, provocada per la bomba de la guerra, però d'això ja n'he parlat. Al meu parer, les més pròpies són les que proposen treure partit dels porxos -espais de transició-, les que els fan servir d'emmarcament. Són molt efectistes però n'hi ha poques.

S'han usat com a base de l'estudi, **dels flaixos**, els mateixos moments i materials elaborats a posicions i obertures, l'apartat anterior. Aquí, però, s'han ordenat per cronologia i en dos fulls. El primer, del m.001 al m.053, té 68 flaixos i inclou des de la primera imatge-postal de La Plaça fins el 1938 -data de la bomba-. El segon, del m.057 al m.110, té únicament 42 flaixos malgrat tenir un període temporal força més llarg. En resulten dos plànols -semblants però no iguals-, un per cada període temporal. La mirada reiterada, esdevinguda ara llum, fa evident la nítida diferència entre ambdues cases de La Plaça. El plànol de 1902-1938 mostra un equilibri de llum, és a dir, d'imatges entre la Casa de La Vila, Cal Navàs i les altres cases de La Plaça. El segon plànol, confeccionat amb els 43 flaixos a partir de l'any 39, és mostra del clar desequilibri d'imatges a favor de la Casa de La Vila. Les imatges de La Casa són sempre frontals, eviten la cantonera mutilada. I la cantonada del carrer Monterols és tan fosca com la de Les Carnisseries, Mar, Castell o Major.

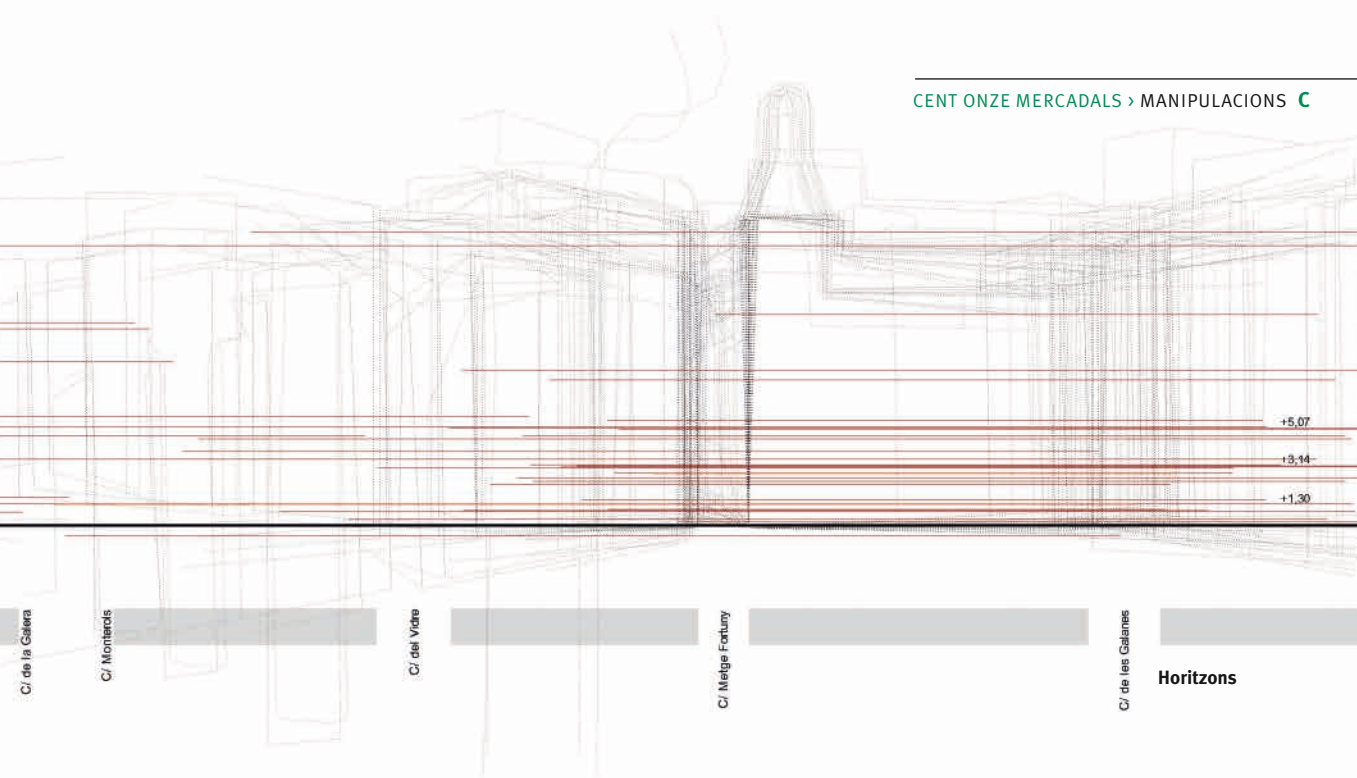


MANIPULACIONS

És un títol genèric. Vol insinuar cartografies i maneres de produir coneixement només seleccionant, llegint, redibuixant i manipulant la imatge, els seus fragments o alguna característica específica extreta de la visió més general. Parla d'**Horitzons** però dibuixa volumetries. Les superposa i les compara en relació a la línia d'horitzó de cada imatge. Si redibuixa **Ombres**, obté sobre el pla del terra de La Plaça la seva imatge virtual i, en el sumatori, una figura invertida, fugissera, immaterial del Mercadal. Si parla de **Memòria**, es fixa només en els noms, aquells que fa explícits la postal-imatge. Primer els dissectiona i compara, en reiteració i en mesura. Tot seguit els ordena cronològicament. Així, estableix una toponímia pròpia de noms coneguts i reconeguts per La Ciutat i els ciutadans. **Superposicions** es proposa, en canvi, comprovar com la imatge reiterada pot explicar, alhora, les permanències i les modificacions. **Manipulacions**, de fet, és un exercici que es proposa provar d'experimentar amb la imatge i sobretot amb un seguit d'imatges que tenen com a màxim valor la seva capacitat de relació, basada especialment en la continuïtat espacial i temporal de la sèrie. No en va, malgrat ser totes diferents, són totes del mateix espai.

Horitzons

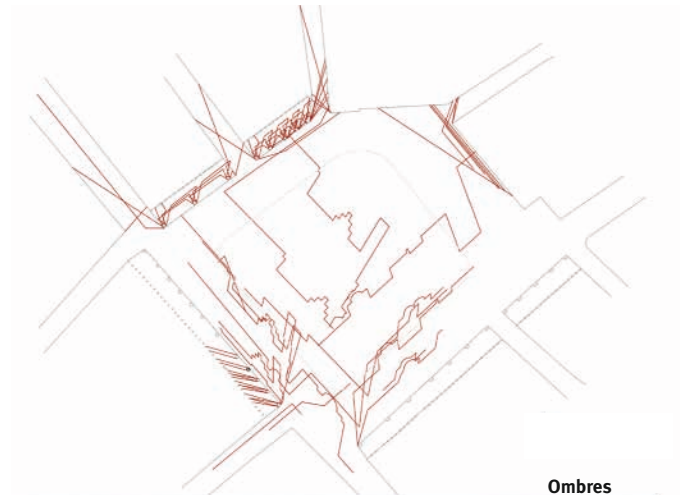
És una cartografia volumètrica, arquitectònica, molt elaborada però subtil. S'ha construït amb 71 imatges escollides atenent a la seva condició de mirada general, intensament narrativa de la forma i complexitat urbana. De cada imatge-postal s'han dibuixat -a punts- només les línies generals que les determinen posant de relleu les volumetries principals. Accentuen les línies verticals dibuixades amb color més intens i els punts més negres. El propòsit és reconèixer, amb aquest tipus de dibuix, La Plaça com a conjunt de fragments i plans i, sobre ambdós, determinar l'horitzó de cada imatge. He confeccionat dues làmines. En la primera, els redibuixats dels moments, disposats del 001 al 079, estan ordenats pel reconegut ordre cronològic -idèntics al del fris-. De seguida, s'observa que les prime-



res imatges són generals i contenen prou informació per establir-ne fàcilment els horitzons. Al contrari, escassegen les dels darrers moments perquè, justament, moltes no són sinó detalls o el marc de la festa a un Mercadal que, per si mateix, ja ha deixat de ser tema d'interès. En vermell s'assenyala l'horitzó, el de cada imatge fotogràfica, que per la seva autoritat és protagonista del títol i del relat. Es fa evident de seguida, la seva oscil·lació en la posició -amb notables diferències-, situant-se des del pla del terra a, fins i tot, l'alçària dels terrats.

En la segona làmina, se superposen totes les línies volumètriques que ressegueixen les imatges i tots els horitzons representats. En resulta un eloqüent dibuix que, primer, confirma la uniformitat de les alçàries de La Plaça malgrat defugir una rígida ordenança o qualsevol forma unitària i, després, permet observar la predilecció del fotògraf per algunes perspectives. La més reiterada, la del petit carrer Metge Fortuny, entre la Casa de la Vila -en aresta abrupta- i la Fonda Florida -en voluptuós rodó- assenyalant, sempre, la direcció Nord.

El més evident i sorprenent alhora és que els horitzons de les imatges del Mercadal es concentren insistentment sobre certes cotes -d'altra part, ben diferents-. Són més baixes -gairebé la meitat- a la Casa de La Vila en relació a La Casa Navàs. És un fet especialment justificable. En el primer cas, la imatge es proposa explicar el valor de la porta, sempre oberta, abans amb brancals i llindes de carreus ben tallats i encoixinats i ara amb un brevíssim porticat. Al contrari, a La Casa Navàs, els horitzons s'enlairen força. Segurament, obligats a escurçar la distància de la mirada per evitar el contrallum però també -i aquesta és encara justificació més motivada abans i ara- perquè els elements de més valor ornamental, balcó, torre, tribuna, coronament, es troben tots en alçària -a nivell, al menys- del primer pis. Podríem concloure que a la Casa Navàs, l'horitzó s'enlaira per poder assolir, fixar-se i delectar-se en els valors que més interessen a qui la mira de fora, des de La Plaça, significats en el seu abundantíssim ornament.



Ombres

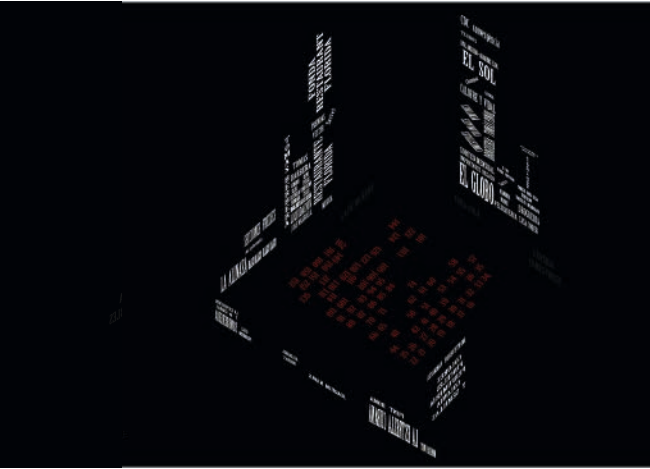
Ombres

Vol ser una cartografia provocada i provocadora. Està construïda amb les ombres, inevitables però volgudes i clarament reconegudes de les edificacions que són darrera el trípod i que, gràcies a la seva ombra reflectida, es fan aparents. Han de tenir algunes condicions obligatòries: ser reconeixibles i prou completes. Això comporta la plaça bastant buida i una imatge sensiblement general. N'hi ha poques -només catorze- que assoleixin les condicions imposades però el conjunt superposat -el sumatori-, de manera sorprenent aconseguix, malgrat l'escassetat d'ombres, revelar La Plaça i, per sobre de tot, confirmar La Casa Navàs com el seu principal i més fotogràfic element. Alhora, el perfectíssim paviment pla i continu, com un estany o una pantalla, es demostra capaç de reflectir les façanes ombrívols, resultant-ne un Mercadal invertit però inconfusible, dur com la pedra i alhora transparent.

És clar que La Casa -sobretot en la fase més completa-, per la seva silueta incomparablement fotogràfica, per si sola explica el valor del moviment i de la construcció d'espai només amb **ombres**. Alhora, també la reiterada imatge dels porxats significa i confereix valor a l'interstici -relació entre llum i ombra-. Donen volum i expliquen el sentit de porxo i de plaça. El plànol resultant també mostra un fet clar. La Casa de La Vila no té ombra, com els vampirs. Està massa ben posada, arrecerada i sempre, com els feixistes, perennement de cara al sol.

Memòria

És una comprovació del valor referencial de La Plaça, amb la identitat conferida pels noms. És una toponímia artificial -si no artificiosa-, lligada a la voluntat de presentar-se, mostrar-se fent ostentació, justament i especialment, del nom. El propi, el que identifica, sovint és el més gran. El comú -que no hi és sempre- acompanya el propi i n'especifica l'ús. Es tracta -sembla- d'un reclam per qui ja coneix d'antuvi les virtuts de cada casa i les regles del joc. He resseguit la postal-imatge en ordre cronològic, a la recerca dels noms. Els he trobat en forma de cartell, de bandolera, de lletra impresa, arreu de les façanes, penjats dels balcons, estampats als tendals, als vidres, construint l'aparador o la llinda de la porta d'entrada. Els he aplegat



Memòria

-millor segregat- sota els quatre moments històrics traduïts al nom de La Plaça. Constitución/Constitució - República - España - Mercadal. D'antuvi és ben clar que aquesta és una categorització més adequada, segurament, per explicar-ne l'onomàstica que no pas per ordenar i explicar-ne l'evolució dels seus noms.

Com més vegades apareix a la postal, més creix el nom al fris-bandolera. El color implica pertinença a un dels quatre moments. S'han extret tots de postals diürnes -ho són totes les dels 111 moments- però al final, els cartells es transformen en imatges lluminoses sobre un fons nocturn, per fer-los lluir més. Són llicències que es permet l'estudi per tal de comprovar si en aquest camí d'abstracció, deconstrucció, superposició i reconstrucció dels noms visibles, El Mercadal -a la manera de Picadilly o de Las Vegas¹¹- pot ser identificat de manera molt evident i consensuada pels noms del seu comerç. És fàcil observar que el fris resultant no és homogeni. Els noms s'acumulen, reiterant el valor d'algunes cases i, de retruc, en fan desaparèixer d'altres. La Casa de La Vila, de ben segur ha sostingut força eslògans però la seva efímera condició no ha deixat temps a la postal per recollir i constatar. Està clar que els noms diferencien i identifiquen, assenyalen i fan la seva feina, discriminen. Només volem saber si, aplegats, expliquen i reconstrueixen una història de La Plaça. Em sembla ara que sí, clarament.

S'han treballat 109 cartells. En el primer full, la informació, s'ordena i quantifica. Els cartells es col·loquen per columnes. A sota, el més antic, que és suport dels següents. Arran del cartell, es transcriu el nom, a cada època s'hi associa un color. El més fosc és el més antic, el més clar és el més nou. La mesura de la lletra té relació amb la del cartell i la freqüència en què apareix a les imatges. En majúscules s'han transcrit els noms propis, en minúscules, els secundaris o comuns. Amb tot el material es construeix un arbre que anomenaré toponímia de **la Memòria de La Plaça**. Està partit pel mig en dues meitats. A l'esquerra, per ordre cronològic es disposen els noms estratificats per colors. A la dreta, es reiteren en blanc i negre, establint el sumatori total de les quatre èpoques. En resulta la onomàstica de La Plaça, modulada -està clar- per la voluntat del comerç de mostrar i de mostrar-se i l'atzar -implícit sempre- en les imatges-postals.

11. VENTURI, Robert; SCOTT, Brown; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas. The forgotten Symbolism of Architectural form*. The MIT Press. Cambridge, 1977. *Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978 i 1998

Superposicions

És una cartografia senzilla, fàcil, que atén estrictament al seu nom. Seria de factura tècnicament molt complexa si no es disposés de la fotografia digital. S'ha realitzat tenint només un tema com a protagonista de la imatge que, al Mercadal, ha de ser forçosament la Casa de La Vila. S'han determinat dues sèries de moments. El primer, agrupa les postals-imatge prèvies a la reforma, la majoria encara amb la fàbrica del palau renaixentista original o en obres. El segon, recull la Casa de La Vila, modificada, amb la imatge definitiva actual. La primera sèrie la componen catorze imatges i la segona, només set. N'hi ha tres, però, en obres i sense la torre que ballen. Podrien anar a una i altra sèrie i equilibrar-les clarament. Semblen poques però entenc que són suficients per assolir la imatge buscada, vibrada, amb impressió de **superposició** i de moviment.

Tècnicament, l'execució no és gaire complexa. Només cal escalar les imatges i decidir quins punts i quines línies s'han de fixar. He decidit que els més notoris, en aquest cas, són l'aresta de la Casa de La Vila amb el carrer Metge Fortuny, com a línia de referència, i la porta que, vella o nova, té similar mesura i està al mateix lloc. Fer això, la superposició escalada és ben senzilla. Els resultats fan reflexionar sobre la repetició i la simultaneïtat, les transformacions i les permanències, la perennitat i el pas del temps. És inevitable la referència a Claude Monet pintant, de forma reiterada, la catedral de Rouen o el seu jardí en diferents condicions -sobretot de llum- per tal de poder captar-ne totes les qualitats de la imatge. Aquí, però, ben bé no és així.

El resultat del treball no és un seguit d'imatges. N'és una de sola, incipient, latent, que es resisteix a ser revelada i es presenta com una seqüència de fines capes, superposades, molt properes als fotogrames d'un film que es proposen i

12. YALE, Madeleine.
Corinne Vionnet photo opportunities. Keher Verlag. Heidelberg, 2011

13. FONTCUBERTA, Joan.
Manifest postfotogràfic a Cultures, n. 464.
La Vanguardia. Barcelona, 2011



assoleixen condensar el temps. Al treballar amb imatges-postals cronològicament diverses, el resultat és semblant però no idèntic al de Corinne Vionnet, fotògrafa suïssa que en les seves photo opportunities¹², utilitza el mecanisme de la superposició amb imatges trobades -a grapats- de monuments coneguts, procedents totes d'internet. Com diu Joan Fontcuberta, expliquen “(...)la vara de la imaginació hipersincronitzada del turista”¹³. L'efecte assolit realment sembla ser el mateix, la imatge del monument vibrant, quasi en moviment. El sentit, entenc, també és sensiblement diferent. Vionnet superposa materials gairebé idèntics, referits tots a un símbol reconegut i en conclou l'existència d'imatges “arquetipus”. Les **superposicions** de Mercadals volen reconèixer La Plaça, la seva activitat, amb les seves transformacions clarament perceptibles, fins i tot en els més icònics edificis i explicar, alhora, les mutacions i el pas del temps.



BLOW-UPS ^{14 i 15}

No volia descobrir cap cadàver ni cap senyal de suposat assassinat. Només em proposo observar i, amb la mirada més atenta i ajustada, provar d'entendre El Mercadal reconeixent-ne les parts. Identificaré els elements que la componen, n'observaré la seva materialitat, en reflexionaré el seu sentit, posició i forma. Faré esdevenir protagonistes els objectes, les architectures i les figures que construeixen la imatge i en són fragment i part. En efecte, les postals -sobretot les primeres- tendeixen a ser generalistes. Volen reflectir La Plaça, el seu espai i la seva activitat, però sempre des d'una mirada general que prescindeix d'explicar el valor de cada peça i el valor del detall.

He enquadrat, he retallat, he mirat més de prop les imatges. He isolat els components de l'escena i amb els fragments, he reconstruït tres arguments que parlen dels conceptes claus de La Plaça. Els he anomenat *le figure*, *il palco* i *la scena*. Aquests són termes intercanviables, segurament. Volia, amb les imatges i els seus fragments, parlar de Mercadals i, de tots els Mercadals alhora, provar d'establir, des de les regles de La Plaça, algunes categories generals. De fet, és com observar un teatre obert on l'escenari és al mig, al centre. Qui s'hi posa, el dia de mercat o de festa, o cada dia, s'hi exposa, pren de manera inevitable la condició de protagonista del relat. Sembla que els espectadors tendeixen a situar-se als balcons, sota els porxos, als terrats o a les vores. De vegades, tothom està pendent de la Casa de La Vila i llavors, és un teatre a la italiana. Al Mercadal, però, tothom -vulgui o no vulgui- hi és alhora espectador i actor.

La Scena

N'he anomenat **escena** a l'espai terçat del Mercadal, al terra. Construït tot ell amb pedres dures -lloses, llambordins o vorades- polides cada dia per in comptables petjades, és el suport mut, immòbil però eloqüent de la vida que hi transita. En la seva materialitat despullada, escola prou bé l'aigua, de la pluja o del reg, i només té segur l'espectacle de l'ombra que sempre defuig el sol. Les figures hi són siluetes mòbils. Res destorba la seva impertorbable buidor. Les parades es munten i es

14. ANTONIONI, Michelangelo. **Blow-Up**. David Hemmings, Vanessa Redgrave. Bridge Films-MGM. Great Britain-USA, 1966

15. **Blow up blow up**. Prefacio y postfacio de Iván de la Nuez. Editorial Periférica. Cáceres, 2010



desmunten, com l'activitat del mercat. La festa hi aplega carrosses, xarangles, els gegants i els nans i, dos cops l'any, el tàlem de Sant Pere. Però sobretot la gerna-ció. I tot se'n va com el fum de La Tronada. Al Mercadal no hi queda res, cap rastre, només la notícia, la memòria condensada en les imatges, algunes -forces- esdevin-gudes postals.

Les cadires es posen i es lleven, de seguida. Els vehicles, primer carros, des-prés automòbils, arriben discretament a La Plaça. Signifiquen, al principi, la modernitat i el progrés. Després senyoregen per tot, obscenament. Però com són mòbils, se'n van. Ja no hi són i no en queda cap rastre. No hi ha ni el quiosc que, de tant en tant, es transfigurava per donar senyal de solvència tècnica i bon gust. Només resten els fanals, quatre, com baobabs, de tronc gruixut i poques bran-ques, aporten només una llum digna. El Mercadal no té memòria d'haver arrelat mai cap altre arbre. Potser, la nuesa i la buidor, són condició de plaça i de La Plaça. Prescindir de peces fixes per poder, un dia, encabir-ho tot. Així són, nues, despu-llades d'ornament inútil, -si fem memòria- les millors places del món.

Il Palco

Anomeno **palco** a l'arquitectura, a la cara material i construïda de La Plaça. No són més que disset peces -disset cases-, totes diferents, de mesura, posició i edat, però capaces -excepte la Casa de La Vila- d'aplegar-se solidàries, construint un fris continu, en contigüitat. Els carrers que arriben o surten de la plaça -com es vulgui- es fan notar, no per la seva mesura -són primíssims- sinó perquè la façana hi conti-nua i algun balcó del principal gira, trencant l'angle i compartint, així, plaça i carrer però, sobretot, la vida que hi generen. Els porxos són pertot, excepte a la Casa de La Vila i a la façana on hi farien més falta. Un projecte de finals del s. XIX -potser malaguanyat, potser encertat- proposava fer-los idèntics per pautar La Plaça, com una regla unitària. Ara, de fet, tots són diferents de forma i de mesura. Els més treballats i fotogènics -com és d'esperar- són els de Cal Navàs. Ensems, però, construeixen un conjunt harmònic i coherent, que dona a la plaça, com a totes les porxades¹⁶ una condició d'ambivalència, d'espai de transició entre escena i palco, horitzontal i vertical, privat i públic, obert i cobert, apte per mil usos. Gairebé tots.

16. RUBERT DE VENTÓS,
Maria. *Places Porxades a
Catalunya*. Edicions UPC.
Barcelona, 2006



Les façanes són lliures, planes, amb estuc i poca pedra. Reflecteixen bé la llum. Tenen finestres, alguna tribuna i sobretot balcons. La de la Casa -Cal Navàs- és molt bona, la millor. La resta, en qualitat formal, són mediocres, comunes o, fins i tot, força intrascendents. Tot i això, i encara més que els porxos, en els seus materials i forma, mostren la història i alhora com han afrontat la seva condició de ser casa amb façana a La Plaça. En conjunt, presenten una accentuada harmonia, provocada per l'assumpció, porosa, acumulativa del temps. Una a una, no són gaire. En conjunt, fan El Mercadal. La Casa Navàs està a la cara obaga, la més difícil de mostrar. Per això va haver de forçar la seva fotogènia. Té molts recursos. Un, és el balcó de cantonada que reforçava una esveltíssima torreta. No és només una casa de La Plaça. També disposa del carrer de Jesús, amb bona i abundant façana. Per compensar, s'aboca al Mercadal amb la primera i la millor tribuna -invent modern i del modernisme- i la corona amb una pinta de filigrana exagerada. La guerra es va cuidar de fer evident que el somni burgès de mestrear La Plaça no era possible i va deixar El Mercadal i La Casa sense ni pinta, ni balcó, ni torre. Arran dels fets, les postals li van girar la cara, per sempre, i no se l'han mirada -per fora- mai més.

La Casa de La Vila és cas a banda,. Per la seva posició de privilegi, pel seu ús i orientació, sempre assolida, és la cara més bona de La Plaça. És el primer que veus del Mercadal. El projecte de Caselles i Sardà va conferir un aspecte noucentista a un palau d'arrels clàssiques. Les peces conservades van ser la portalada antiga i els guardapols dels buits de la façana. Ho confirmen les postals. La reforma, pel que fa a la seva presència i significació urbana, al meu parer, fou, o més aviat negativa o si més no intrascendent. La coronació del Mercadal són sempre terrats, senyals de la vida col·lectiva. També en això, La Casa és diferent. S'hi rentava la roba i s'hi estenia. Ara, són plens d'antenes i aparells d'aire. En qualsevol cas, La Plaça no té ràfecs, no té cobertes, només cornises, els límits cultes dels terrats. Si se superen, si són accessibles de manera col·lectiva -com succeeix al Gaudí Centre o a la Casa de La Vila- es pot assolir una nova visió. Això, les postals encara no ho saben. En qualsevol cas, **l'escena** de La Plaça és el rostre de la Vila. Diu el que la ciutat li proposa. La seva pell ha estat feta per la història i alhora per la pròpia voluntat.



Le figure

Gairebé mai, a les postals, apareix el Mercadal buit, sense **figures**. En efecte, solitàries, creuant La Plaça, captades en actituds i postures atzaroses, assenyalen -vistes ensembles- la seva previsible llibertat de moviment. Estiu i hivern, dones i homes, nens i vells usen el Mercadal, un dia qualsevol, fora mercat, sense festa, com el que és, una plaça oberta, on les regles de pas i de creuament s'estableixen, no pas per la forma de La Plaça sinó per la lògica de l'ús, pel sol i l'ombra o pel recorregut -breu o llarg- que cada vianant s'hi proposa fer. Es teixeix, així, la condició de plaça completament oberta, on cadascú determina amb llibertat el seu camí, només pendent, si cal, de buscar aixopluc u ombra sota els tendals o els porxos, atenent o evitant les temptacions del comerç. En aquest sentit, La Porta -sempre oberta- de la Casa de La Vila, ni orienta ni intimida. A peu pla, sembla una porta més.

El mercat i la festa imposen les seves regles als moviments a La Plaça. El Mercadal té -tenia- aquesta com a primera condició. Les regles són prou clares. El que importa, sobretot, és la mercaderia. Uns, els que venen, estan fixes davant d'ella. D'altres, els compradors, es mouen d'una parada a l'altra. La indumentària d'uns i altres, a ningú enganya i identifica tothom. Fer i desfer el mercat no és gens fàcil. S'ha de fer de matinada i desfer cada migdia. Genera, però, algunes de les millors imatges on el moviment d'objectes i **figures** sembla més clarament haver esdevingut memòria, assenyalat la condició d'espai essencial de La Ciutat, de Mercadal.

La festa té regles menys clares. N'hi ha varietat, de religioses i de profanes: processons, carnavals, o balls. Sempre tenen una munió d'espectadors superior a la d'actors. No és només el terra de La Plaça -l'**escena**- on es disposen, també omplen tots **els palcos**. Els balcons i els terrats són àmbits de la festa. Tant si miren com si actuen, abunden, els grups de xarangues, de castellers i de diables. Sembla com si La Plaça induís a la festa col·lectiva, a l'activitat. Sovint, **les figures** són sorpreses pel fotògraf, mirant. Llavors, s'estableix un diàleg mut, entre mirades. En algunes imatges de la festa -les més modernes- el fotògraf també és fotografiat i es tanca el cercle. Qui és mirat, mira i qui mira és mirat. El Mercadal, la plaça oberta buida, sempre per acabar i acabada, s'omple de figures i de mirades, de coneixement creuat i acumulat.

IMATGES ABSENTS

4.2

*“(…) El Camp, vist del seu interior estant, apareix limitat per un semicercle de muntanyes que li donen la fesomia d'una badia gegantina. Aquestes muntanyes, amb cingles alteros-
sos damunt la comarca, constitueixen el nivell secundari que voreja la gran clapa diluvial de
la plana. La comarca natural del Camp apareix claríssima en tots els seus aspectes. La seva
unitat en l'ordre fisiogràfic és indiscutible, però, en l'ordre humà, ha estat possible dividir-lo
en tres fragments sense que entre ells hi hagi una veritable solució de continuïtat. El Camp,
aquest sentit més o menys unitari del Camp, es palpa a bona part de les respostes de l'en-
questa de la primera Generalitat. Però hi ha un element que fa més sorprenent, si cal, aques-
ta consciència comarcal compartida. El Camp no ha constituït mai cap mena d'unitat, sota
cap concepte, ni sota cap administració, ni la judicial, ni l'eclesiàstica, ni la político-adminis-
trativa, ni la senyorial. Ni cap altra que hom vulgui argumentar. Com és, doncs, que és i era
un concepte viu a la mentalitat col·lectiva? Quin és el seu principal nexa d'unió? (...)”*

ANGUERA I NOLLA, Pere. cita a Josep Iglésies i Fort (1933) a **Arquitectura del Camp. Guia.**

Ed. Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona i Port de Tarragona. Tarragona, 1995

IMATGES ABSENTS

És la part del treball de recerca que es fixa només en el revers, en els escrits, en les paraules que acompanyen la postal-imatge. Algunes, són dades fixes. Es refereixen a l'editor, l'impressor, al nom comercial, l'adreça, el telèfon i el correu. Menys habitual és donar notícia de l'autor -el fotògraf- responsable de la imatge que, sovint però no sempre, és el mateix editor. En les noves, apareixen dades numèriques que es refereixen al registre i al dipòsit legal. Algunes, fins i tot, tenen codi de barres. Les dades acostumen a estar escrites en una sola llengua, la que proposa l'editor. Les primeres, sota la influència de la UPU -Union Postale Universelle-, usaven el francès com a única -o segona- llengua gairebé sempre. Ara i des de fa força temps, a més de la pròpia, és l'anglès la llengua preferida. El castellà i el català lògicament abunden a les postals del Camp.

També a les primeres, les dades que identifiquen la postal apareixen a l'anvers, sota o sobre, arreu o entorn de la imatge, despullant el revers de tota referència als continguts de l'anvers. A partir de 1904, però, amb la nova ordenació de format i ocupació proposada per la pròpia Union Postale assolida per tots els serveis postals i per la majoria d'editors -amb lleugeres diferències-, tota la informació sobre la imatge es va col·locar exclusivament al revers, conjuntament amb les altres informacions escrites. Aquest fet consagrà definitivament l'anvers a la imatge i el revers al text¹⁷.

El text escrit és discrecional. Hi pot ser o pot no ser-hi. Si efectivament estan escrites, el més segur és que també estiguin enviades, circulades, portin segell i estiguin matades. Segells i matasegells, no són, en cap cas, tema de la tesi però cal dir que els segons -sempre, referits als llocs de procedència- són més específics que els segells i, cartòfil·lament, sovint molt interessants. En aquest sentit, tot i no ser objecte específic d'estudi, matat i segell assegurin -tant o més que l'escrit-, les dades de circulació tot i que no aporten, en cap cas, informació sobre l'edició ni de la postal ni de la imatge. Altres afegits, en canvi, posen de relleu la vida de la postal de manera molt directa, -by air, via New York, Censura Militar-. Són, totes elles, senyals que fan esdevenir les postals valuoses i preuades, veritables objectes que contenen i acumulen dades de la història i testimonien fets i moments. Adquireixen, en definitiva, condició de document.

De llarg, però, el que més interessa és el text -si n'hi ha- que la postal incorpora i, de fet, la justifica i l'explica. Sovint són textos breus, que donen només notícia d'un viatge, estableixen una cita o manifesten agraïment i record. Els textos, un a un, són intrascendents. Semblen totalment innecessaris, prescindibles. Establerts, no semblen espontanis, com si al viatjar al descobert restringissin emocions i es revestissin d'un excés de volguda correcció. No obstant -com sempre- una

¹⁷. Curiosament, el servei de correus considera l'anvers i el revers en el sentit contrari. Interessat com està -lògicament- per l'adreça del destinatari, considera aquesta cara la principal i l'anomena anvers. Tot i que també ho fan alguns cartòfils, en aquest treball s'ha optat per la manera tradicional i majoritària.

lectura més atenta descobreix històries, bones històries, que incorporen relats de vida teixits només sobre el brevíssim marc de la postal. Es confirma, sobretot, que la reiterada relació d'educat interès personal que la postal implica en l'àmbit domèstic, familiar i fratern estableix una relació subtil, ferma però indeleble, que resisteix vicissituds i entrebancs.

Volia comprovar totes aquestes hipòtesis, alhora que construïa **Cartografies del Camp** i assolir, així, dues fites. Primer, obtenir noves maneres de representar la meua ciutat-territori i descobrir-ne i revelar-ne les seves condicions d'urbanitat. He fet aquesta feina només amb les paraules, transcrits després a símbols, dades, números i colors. He posat en relleu la identitat que la onomàstica incorpora, amb un reconegut homenatge a la recerca ingent de Ramon Amigó¹⁸. Així, la ciutat territori s'ha anat construint a través de dades numèriques, percentatges, presències i absències i, sobretot, de noms, filtrats sempre -és clar- pels que les postals reconeixen, incorporen, posen, treuen del seu anvers i, evidentment, revers. També -i no és tema de menor importància- em proposo fer explícit, justament al Camp, algun dels conceptes que Aline Ripert i Claude Frère presenten al seu assaig *La carte postale, son histoire*, sa fonction sociale¹⁹, una de les publicacions que més aprofundeix, des del coneixement de la història, en la investigació sobre el sentit de la postal i el seu ideari incorporat. Per assolir aquesta tasca, s'han aplegat i treballat dos arxius específics -sub-arxius- amb materials propis de la col·lecció i un tercer, construït expressament amb materials nous, buscats, trobats i adquirits per completar la recerca. Els tres subarxius, per tant, són: **Escrites al Camp**, **Postals del Camp** i **Postals d'Ara**, al Camp.

Escrites al Camp és un arxiu de postals-imatge bigarrat, construït amb peces de qualsevol procedència. Algunes són dels camins de La Col·lecció o d'alguna de les *Lectures Comparades* o, fins i tot, del propi capítol d'Imatge i Text. D'altres, són només postals-imatge comunes amb vistes poc valuoses. Però això no importa gens. O no gaire. La condició de pertinença a aquest arxiu no l'estableix el valor de la imatge de la postal sinó les dades escrites que incorpora, l'adreça i el text. En aquest sentit, acull només les postals escrites destinades com adreça a qualsevol lloc del Camp. Amb aquests materials, imprescindibles per conèixer la naturalesa estrictament cartòfila d'aquest territori, s'han construït les quatre primeres cartografies que, inevitablement, he anomenat **Escrites al Camp**.

Postals del Camp, per la seva banda, és un arxiu específica que aplega totes les postals del Camp, les que la col·lecció disposa a hores d'ara i les que oportunament hi puguin arribar en un futur. Aquesta aflluència, ja molt nombrosa a l'origen del treball, ha augmentat substancialment a l'incorporar-hi l'arxiu autònom postals **d'ara** al Camp. Tot i això, de les que la col·lecció aplega, només 5.599 són del

18. Ramon Amigó i Anglès és autor de nombrosos estudis sobre toponímia i toponímia del Camp -veure bibliografia d'Imatge i Text-. Entre els més específics destacar *Llenguatge endins: Un recorregut històric pels noms de lloc*. Ed. Del Centre de Lectura de Reus. Reus, 2000

19. RIPERT, Aline; FRÈRE, Claude. *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*. Editions du CNRS-Presses universitaires de Lyon. París-Lyon, 1983

Camp. Són moltes i no són gaires. Segurament, no són sinó una petita part -menys del vint per cent- de les postals produïdes durant gairebé 120 anys²⁰. Això vol dir que aquest arxiu no es considera exhaustiu, en absolut, però sí una mostra suficient per desenvolupar l'estudi establert. Potser el més interessant -al meu entendre- és el treball subsegüent realitzat amb el material aplegat. Primer, s'han reproduït digitalment totes les imatges -envers i revers-. Tot seguit, s'han incorporat un reguitzell de dades conceptuals i numèriques referents a la cronologia que ha permès parlar d'edats, procedència i data d'arribada, editor, tema i lloc. Aquestes dades han fet possible ordenar-les, comparar-les i quantificar-les. Tot, sense moure-les més del seu lloc físic a l'arxiu. En qualsevol cas, una de les decisions veritablement difícils ha estat la determinació del lloc, és a dir, la seva classificació, i establir-ne, alhora, les seves reflexives relacions. Calia transcendir el clàssic triatge estrictament municipal i entendre els llocs, no només com a fragments de municipis sinó com entitats pròpies, amb identitat i sentit, amb nom reconegut i assumit col·lectivament i la condició -volgudament imposada- que ara o en el passat hagi pogut tenir vida completa. Dit d'una altra manera, Escornalbou és lloc, l'estació de l'Ave al Camp de Tarragona o l'Aeroport, encara no. En cap cas s'hauria d'escapar que, definits els llocs, reflexionats sobre la seva condició i enumerant-ne, per ordre alfabètic, la seva relació s'està construint el Camp a través dels noms propis, dels noms de lloc. Només un lloc, contradient a totes les condicions i restriccions establertes, es manté com autònom malgrat ser només un monument. Es tracta de l'Arc de Barà. El motiu, la seva significació reconeguda en multitud de postals de manera continuada. Cal insistir, però, que és la única excepció.

Tema especialment delicat ha estat assolir, assenyalar i subratllar dels textos que la postal, a més dels noms propis, incorpora. D'aquesta manera, sota el terme genèric de **noms comuns**, hi trobem, a títol d'exemple, catedral, claustre-claustro, església-iglesia, plaça-plaza, carrer-calle, platja-playa... Són els noms que poden organitzar el treball per conceptes volguts i buscats. Com a mètode, com que la llengua emprada als orígens era majoritàriament la castellana i ara estan gairebé totes en català, s'han emprat indistintament les dues llengües sense que aquesta condició afecti en absolut l'assignació temàtica. Aquesta ha estat una feina inicial reflexionada i feixuga que ha portat a construir un arxiu més que no pas fer treball d'arxiu. Entenc que ha estat important com a fase de recerca però, sobretot, com a sistema d'organització. Les paraules claus, les etiquetes i, en definitiva, els temes assignats a cada postal han permès, a més d'articular un arxiu àgil en la consulta i rigorós en el contingut, aixecar relacions estadístiques, construir quadres comparatius i, en definitiva, mapificar el seguit de dades objectives en una sèrie de cartografies útils per la seva lectura, reflexió i comparació.

20. La Biblioteca Nacional de España, a Madrid, acull a la secció de Bellas Artes y Cartografía totes les postals editades a Espanya provinents del dipòsit legal creat el 20 de desembre de 1957. El fons, que no arxiu, fou consultat el maig de 2011 i s'hi van detectar unes 8000 postals diferents del Camp per aquest període amb un nombre indeterminat, però, de peces encara per ubicar. Aquest podia ser important i correspondre, sobretot, a les edicions més modernes.

Postals d'ara al Camp és l'arxiu construït amb les postals actualment en venda al Camp. Al llarg de tres estius -2009, 2010 i 2011-, un grup de recerca constituït expressament i format per estudiants d'arquitectura i arquitectes, entre ells jo mateix, ha recorregut els camins del Camp per cercar-ne totes les postals disponibles. Vaig triar l'estiu perquè és el moment de l'any on hi ha més portes obertes, sobretot al litoral. D'aquesta manera, hem entrat a totes les llibreries, quioscs, museus, arxius, botigues de records... per poder buscar, trobar i comprar totes les postals disponibles i ara en venda al Camp. La recerca ha estat llarga. Hem recorregut, per separat, més de 1700 quilòmetres i s'han fet 92 parades en 69 llocs i davant 147 postalers. No ha estat, però, en absolut infructuosa. Des del primer viatge per Sant Joan de 2009 fins el darrer per Sant Miquel de 2011, hem assolit trobar-recol·lectar 1669 postals. Cal dir que algunes d'elles repetides però que interessien igualment en la mesura que confirmen que estan alhora en diversos llocs.

Els recorreguts tenien el punt de partida coincident amb el domicili de cada membre de l'equip. Josep M^a Solé operava des d'Els Pallaresos. Gilbert Frigola tenia -té- dos domicilis, Montbrió del Camp i Vilafortuny. Lluís Delclòs, el més rodat, ha operat des de Cala Romana de Tarragona i jo, és clar, des de Reus. Al grup s'hi ha afegit Eli Antequera cercant postals d'El Catllar -el seu lloc- amb ben poca fortuna. N'ha trobat a La Secuita i a El Morell i Andreu Nolla, amb més sort i resultats en la recerca de Reus. Tots anaven i tornaven i, periòdicament, portaven els fruits del treball al centre de recerca, a Reus. Així s'establí un nou nexa entre els punts de sortida, els de compra, els d'arribada i el de concentració. Una xarxa de carrers del Camp que ha donat lloc a una cartografia adequada, molt narrativa del procés.

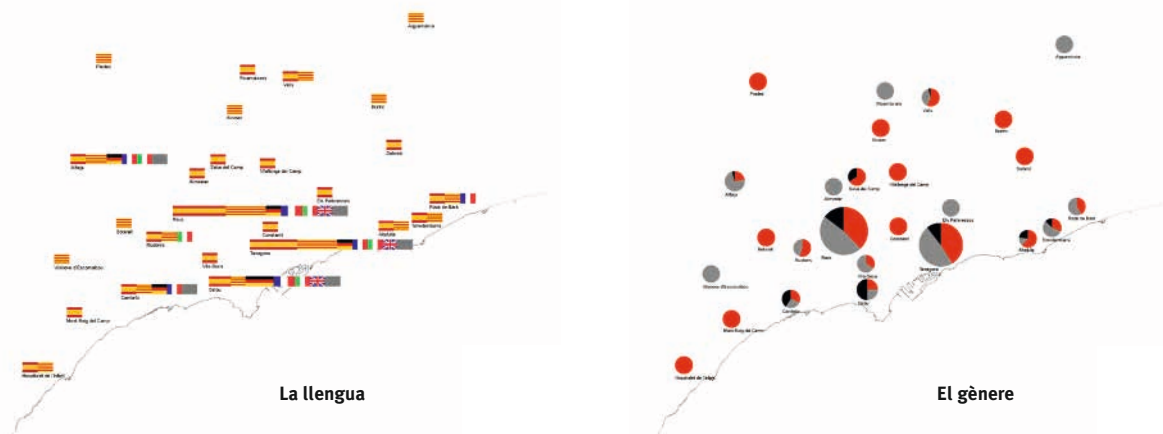
Aquest ha estat un veritable treball de camp que ha proporcionat experiències molt positives. Primer, sortir de l'arxiu i recórrer el territori. Després, palpar i comprovar l'estat de la qüestió, quina era la consideració, ús i sentit de la postal ara. Tercer, construir un incipient grup o equip itinerant de recerca que sovint buscava, com agulla al paller, la postal amagadissa. Munió de vivències i anècdotes han donat gruix a l'aparentment forçada recerca i han cohesionat el grup. Volíem assolir totes les postals disponibles però, per fortuna, això és impossible. Sempre et deixes llocs, constantment apareixen noves postals i, així, resten obertes recerca i reflexió. El que hem aconseguit, no obstant, és consolidar l'arxiu **Postals d'ara al Camp** amb les postals obtingudes. Aquest, comparat amb les dades obtingudes a les **Postals del Camp** i com no podia ser d'altra manera, rebel·la interessantíssims resultats sobre l'evolució de la postal i, sobretot, del seu medi, la Ciutat del Camp.

ESCRITES AL CAMP

És un arxiu calidoscòpic, bigarrat i força complex. Són poc comunes les condicions de pertinença: ser **escrites i amb el Camp com adreça**. Això significa aplegar un món de postals-imatges de qualsevol tema i qualsevol provenença. Com he dit, algunes -evidentment- són compartides amb altres capítols de la tesi. En efecte, poden ser ponts oportuns, de torres o de guerra o, fins i tot, Mercadals o postals del propi Camp. No importa aquí la imatge, només les condicions de l'escrit, del text incorporat, el punt de partida -que no sempre coincideix amb el de la imatge- i el d'arribada, les dades del destí. Són, per tant, totes escrites, enviades, circulades i, tot i que no és condició necessària, gairebé sempre conserven el segell. Com ja s'ha dit, a la tesi, de segells no se'n parla.

L'arxiu confeccionat és difícil d'aplegar, de col·leccionar i de fer créixer. Plan-teja, a més, dubtes interessants en el moment de la seva construcció. En aquest sentit, les postals es classifiquen per lloc de provenença, molt variada -segur que massa- o per destinatari, dada apropiada al tractar-se de llocs del Camp. Però aquesta classificació no només es refereix al lloc i incorpora la llengua -classifi-cació ben fàcil- o el gènere, igualment interessant. Manifesto que és aquesta una situació encara no resolta -i potser no té solució- quan la postal, si ja tenia ordre establert i categoria pròpia, ha hagut de tornar -en una oportuna separata- a la seva inicial situació, a la Col·lecció o a les lectures Comparades, a Mercadals o a Imatge i text o, en cas que dos una postal comuna, aquesta ha inaugurat una nova categoria d'arxiu, **Escrites al Camp**. Al seu torn, aquest arxiu segurament neces-sita subcategories o subordres encara no establerts. Per fortuna, però, aquest és només un tema d'arxiu físic de les postals-imatges i, digitalitzades totes pel seu revers i pel seu envers, construeixen, ara sí, els diversos arxius simultanis sense cap impediment.

El primer arxiu aplega i classifica les postals segons la **Llengua** escrita i a la seva cartografia associada, l'he anomenada **Babel**. El segon és de **Gènere** i sepa-ra només homes, dones i col·lectius. Li correspon un mapa anomenat **Igualtat**. El tercer arxiu aplega les postals escrites i adreçades entre municipis a l'interior del Camp, de ciutat a **Ciutat**. Al plànol que l'explica, l'he anomenat **Intracamp**. Per últim, el darrer arxiu parla dels **Remitents** i dels llocs de provenença i la seva cartografia resultant s'anomena **Foralcamp**. No és gens estrany que les postals, sovint, coincideixin i, de fet, és ben natural que una postal adreçada a Salou des de París, en francès, participi des de tres categories en la construcció de tres car-tografies, totes del Camp i totes diferents.



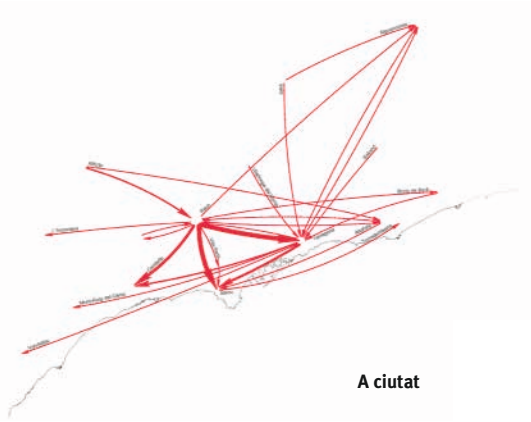
La llengua

És aquesta una categoria ben fàcil d'entendre i d'aplicar. Es refereix exclusivament a la **llengua** usada en els escrits que incorpora la postal, mai els que porta impresos de sortida. S'ha assimilat llengua a bandera -un recurs ben convencional- per la claredat de la comprensió del símbol i per la vàlua del color. El Català i el Castellà són majoria absoluta -en general- però no en totes les localitats. Hi ha postals escrites en altres 9 llengües: alemany, francès, italià, anglès i d'altres com holandès, rus, àrab, suec o grec. Com s'esperava, Cambrils i, sobretot, Salou són poliglotes i tenen moltes més postals escrites en llengües no pròpies que en Català i/o Castellà. Curiosament, a Salou fins i tot són lleugera majoria les escrites en Alemany.

En quantitat, Català i Castellà s'assimilen força. En molts llocs, ambdues comparteixen cartell -bandera, millor dit- però en alguns municipis són exclusives i, de fet, en tenen poques i/o totes en Català o Castellà. Les postals adreçades a les ciutats són majoritàries en nombre. Com comparteixen **llengua** -gairebé igual Català que Castellà- equilibren el conjunt. De totes aquestes dades en resulta una cartografia només determinada del perfil de la costa i les insígnies de les banderes-llengües com a única senyal del lloc. És una **Babel** previsible, on la costa turística i políglota és compensada per l'autoritat de les ciutats, catalanes, castelleses i també poliglotes, però menys. Destacar, lingüísticament parlant, l'evident similitud entre Reus i Tarragona, la forta presència d'Alforja i la poca representativitat de la ciutat de Valls. En resum, un Camp equilibrat i políglot, sense centralitats aparents ni llengües sobredominants (veure ANNEX 2, Taula I: La llengua i cartografia Babel).

El gènere

És molt oportú -entenc- associar postal i gènere. Com diuen Aline Ripert i Claude Frère a La carte postale, son histoire, sa fonction sociale, l'expansió de la postal coincideix a Europa i alguns països d'Amèrica amb la normalització de l'ensenyament obligatori a totes les classes socials i l'assoliment dels plens drets de la dona. A més, l'enviament de postals i els lligams que aquesta pràctica suposa semblen no ser exclusius de cap gènere sinó que, ben al contrari, comporten l'establiment de relacions de coneixement, amistat, estima i emocions compartides que, sovint, poden resultar ser domèstiques, familiars, íntimes que, tot i que aparentment podrien resultar plenament igualitàries, habitualment són considerades més femenines que masculines.



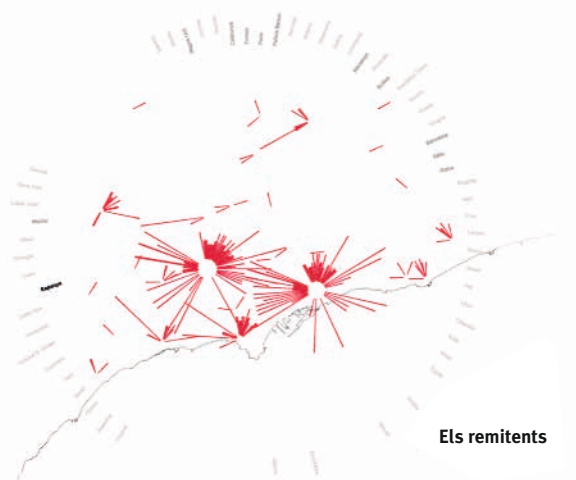
A ciutat

La cartografia elaborada s'ha titulat **Igualtat** i és aquest el concepte que proposa, postula i avalua. Només s'han proposat tres grans categories: col·lectius, dones i homes. A col·lectius, s'han inclòs les destinades a famílies, entitats, grups, establiments, hotels i campings. En definitiva, les que no van adreçades a un destinatari precís, a un nom concret. En la majoria de llocs escassegen però són abundants -fins i tot majoria- en alguns municipis de la Costa com Cambrils i, sobre tot, Salou. El turisme massiu n'és, segur, el responsable. En quantitat -en nombre absolut- són majoria les postals adreçades als homes però, en extensió territorial, guanyen les dones. En alguns municipis, els més petits, s'imposen de manera evident. Les ciutats tenen una composició equilibrada respecte al **gènere** i en relació a aquest concepte, Reus i Tarragona s'assemblen molt. En resum, aquest primer mapa dibuixa una **cartografia** que assenyalava un evident equilibri entre la costa i l'interior, amb un clar domini de les ciutats com a majors receptors. No és encara un Camp sotragat pel turisme i abocat a la costa sinó més aviat una ciutat en equilibri on només es troba a faltar una major presència de Valls. Val a dir que aquí s'ha mantingut, en el quadre corresponent, la relació de llocs malgrat que, lògicament, totes les adreces comporten només la divisió municipal (veure ANNEX 2, Taula II: El gènere i cartografia Igualtat).

A ciutat

És una categoria i una cartografia voluntàriament forçada. Es proposa analitzar i graficar les relacions entre les Ciutats del Camp, quantificant i assenyalant sobre el mapa els enviaments de postals. L'escassetat de dades de postals enviades -la col·lecció només en té 65- ha fet la tasca proposada segurament més voluntariosa que efectiva. En aquest sentit, el mapa que té més sentit és, segurament, el superposat, el més complet. Els previs anomenats (-a-de-) són possiblement massa escassos de dades com per poder-ne extreure consideracions generals. Quadre i cartografia s'han construït només a través de les postals enviades entre llocs del Camp. El seu títol **-a ciutat-** vol indicar que, encara que no sigui així, aquest podria ser com un correu interior, de barri a barri. Des del correu, no es té cap consideració de la urbanitat compartida i s'ha franquejat com si fos de ciutat **a ciutat**.

S'ha construït la cartografia amb un sistema de vectors corbats, de diferents gruixos i mesures, línies o fletxes, atenent a la quantitat absoluta de postals enviades i a la distància del seu recorregut. Són notòries les diferències entre arribades i sortides. Reus n'envia més que en rep. Tarragona és més equilibrada però



diferència substancialment enviament i recepció. La Costa, al contrari del que es podria suposar, és més receptora que no pas emissora²¹. En resum, en resulta un tercer mapa del Camp, denominat **Intracamp**, que dibuixa la ciutat pels vectors i lligams que relacionen -a vegades en doble sentit tot i que no sempre- els llocs. Com he dit, falten postals i falten llocs, però es rebel·la un plànol on el pes de les ciutats, una vegada més, equilibra el conjunt establint-se entre les ciutats de la costa -Cambrils i Salou- i d'interior -amb més mesura Santes Creus que Valls- una estructura dinàmica, sense centres però amb equilibris, força apropiada per representar la naturalesa urbana complexa i en moviment perenne de la Ciutat del Camp (veure ANNEX 2, Taula III: A ciutat i cartografia IntraCamp).

Els remitents

Remitents, per la seva banda, és una cartografia difícil d'explicar i de realitzar. Es proposa mostrar les relacions amb postals -d'això es tracta- entre el Món i el Camp. Són elles que estableixen les mirades, els llaços visuals escrits entre ambdues realitats, la nostra i l'exterior. Decideixen des d'on ens veuen i, alhora, qui es relaciona amb nosaltres i de quines visions -fragments dels móns aliens- podrem fruit. Per això, proposo un mapamundi circular que té per centre el Camp. Val a dir que, en cap cas, circular vol dir uniforme. La llargada del radi estableix la distància entre destinació i arribada; la línia, la direcció i el gruix, el nombre de postals. Els països i ciutats amb major intensitat de relació, s'avancen i es destaquen de la resta, enfosquint-se de color.

Lògicament, la majoria són de procedència europea. Amb especial rellevància les d'Espanya i de Madrid, la tendència s'equilibra amb les de Barcelona, París, Roma o Catalunya. La curiositat arriba des d'Alemanya, la major proveïdora en el cas de Salou -condició compartida amb la cartografia de la llengua-. En resulta un mapa del Camp que anomenaré **Foracamp** i manifesta, un cop més, la relativa igualtat, en pes i en interès, de les ciutats grosses. Tal condició es confirma també des de les dades, si no idèntiques, ben semblants. Valls té poca informació i escassa correspondència, menys que Alforja, Roda de Barà o Santes Creus. Això distorsiona sensiblement el mapa però, amb l'ajuda de Cambrils i de Salou, aquesta categoria s'equilibra i, aplegant informació de cinquanta-set entrades territorials diverses, una cop més, explica amb notable eficàcia la intensitat i urbanitat del Camp (veure ANNEX 2, Taula IV: Remitents i cartografia Foracamp).

²¹. Aquesta dada reflecteix, segurament, la dificultat en aconseguir les postals enviades des de la Costa arreu, tergiversant el procés i resultats obtinguts.

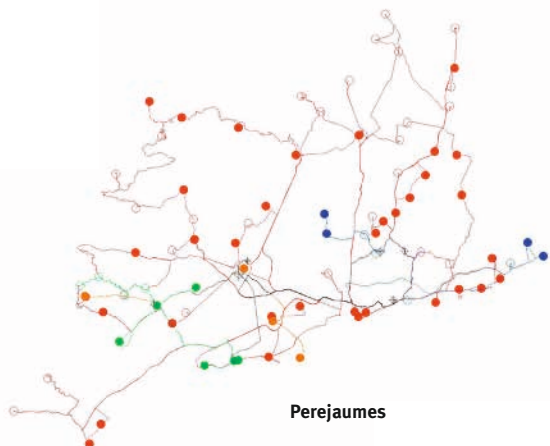
LES EDATS DEL CAMP

És un conjunt de cinc cartografies: **Perejaumes, Postalers i postals, Fortunes urbanes, les capitals del Camp i les noves ciutats**. Han estat totes elaborades amb els materials de l'arxiu **Postals del Camp** i les seves taules i dades associades i, alhora, amb el construït a través del procés de recerca de camp **Postals d'ara, al Camp**. Aquesta mirada comparativa i compartida ha permès formular cronologies, detectar absències i presències i, sobretot, treballar la postal de manera continuada des del seu inici fins al moment actual. En aquest sentit, aquest fet confereix a l'estudi una notable vinculació al procés històric i, alhora, amb la realitat present.

Perejaumes és una cartografia molt senzilla, la que més. Explica, de manera gràfica, els recorreguts realitzats a la recerca de postals durant els peregrinatges estiuençs. Com si cada un de nosaltres portés a sobre una llum acolorida que tintés i deixés empremta indeleble del seu pas pel camí, el plànol està fet únicament amb les dades obtingudes directament de la recerca de camp i el seu corresponent arxiu **Postals d'ara, al Camp**. Per la seva banda, **Postalers i postals** és una cartografia-manifest, senyal explícit de la recerca efectuada però, sobretot, dels resultats obtinguts. Els postalers virtuals es posicionen sobre el lloc on es troben i, tots junts, insinuen un Camp ric i complex, amb molts llocs, ple **de postals i postalers**. Evidentment, queda clar que ara la costa mana però també que l'interior resisteix. De tot plegat, en resulta un Camp amb tensió i equilibri. Almenys, pel que fa a les postals.

Al seu torn, **Fortunes urbanes** és una cartografia que també es podria anomenar **les edats del Camp** però, com que aquest és el títol que denomina la sèrie, semblava oportú no repetir. Estableix les cronologies i períodes i les anomena edats. Tot seguit, assigna les postals trobades a cada lloc i en cada edat i, amb les dades numèriques obtingudes, construeix cinc plànols -un per edat- que, sumats, representen les **fortunes urbanes** al Camp.

Les capitals del Camp sembla un plànol tècnic. Sobretot, si es mira alhora amb les dades de referència incorporades. En qualsevol cas, és una cartografia que es proposa establir el centre de gravetat del territori, actuant a partir de masses i coordenades que n'estableixen la posició. En resulta un plànol senzill i eloqüent on el desplaçament del baricentre, en cada edat, es correspon fil per randa amb els canvis provocats per la diligent concentració de postals -establerta no per termes municipals sinó per llocs-.



Les noves ciutats és, segurament, la cartografia més arriscada d'aquesta sèrie. Vol parlar de vell i de nou però, sobretot, del sentit, posició i forma de les propostes, construïdes o suposades noves ciutats. En resulta un plànol on les relacions estableixen teranyines amb l'aràcnid vermell al centre del filat. Costa Dorada és la ciutat més ben representada encara que, físicament, no tingui ni existència -es tracta només d'un concepte d'una marca-. En altres paraules, tot i que aparentment no és cap ciutat, si convé, és tot el Camp.

Perejaumes

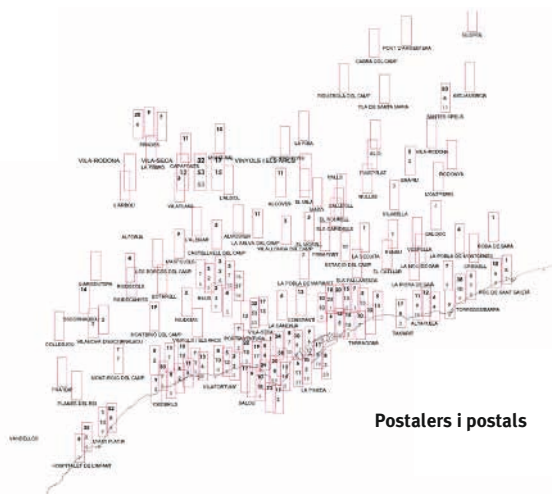
És un plànol que explica el procés de la recerca. Grafia els recorreguts pels camins convencionals i establerts que el pelegrí ha resseguit seguint les postals. Unes, les ha trobades fàcilment. Estaven exposades a les botigues de les platges o de les places més antigues, pendents només de ser acollides per bones mans. Altres, al contrari, restaven amagades, encauades als calaixos de les sagristies, a les botigues dels museus o als estancs de poble. Totes valen. Tenen idèntic tracte i ús. El títol és un brindis a Perejaume, a qui imagino amb el seu postaler, buit, a l'esquena i nosaltres, amb les postals del Camp que li falten per posar a les mans.

Cada viatger s'ha assignat un color per distingir el seu recorregut del dels altres. Els camins es creuen i barregen ben sovint teixint, poc a poc, la cartografia. A més passades, més gruix. Cada parada queda registrada, trobi o no trobi postals. Només un cercle ple o buit assenyala la diferència.

En resulta un territori urbà, només de terra. Efectivament, no hi ha cap camí de mar prescindint, fins i tot, de la línia marítima. Cada pas marca amb més força el traç i expressa tant la intensitat de la recerca com la conseqüent urbanitat. El que més interessa d'aquesta cartografia, però, és sens dubte la manera de plantejar i fer el treball: a varies mans, amb múltiples punts de partida fruit de la lògica però, també, de l'atzar, descobrint, enfilant i revelant -a través dels recorreguts i les cartografies- tots els llocs del territori amb l'excusa, evidentment, de cercar-ne les postals. (veure ANNEX 2, Taula V: Postalers i postals i cartografia Perejaumes).

Postalers i postals

És una cartografia decidida que es construeix, únicament, emprant els materials de la recerca **Postals d'ara, al Camp**. S'han considerat totes les postals aconseguïdes -1669-, de les que 1497 són del Camp i la resta, només 172, de fora -majoritària-



Postalers i postals

ment de Barcelona-. De fet, del Camp només n'hi ha 1232 de diferents ja que 265 són repetides però han estat igualment adquirides per tal de fer palès l'interès d'un lloc per les imatges dels altres, sovint més conegudes que les del propi lloc. Això, al meu entendre, significa alhora escassetat d'imatges pròpies però també voluntat de mirar l'exterior establint, d'aquesta manera, evidents interrelacions.

Cada postaler -un requadre allargat- conté informació de cadascun dels establiments visitats i de les postals allí adquirides. La seva visió, posicionada sobre el plànol, permet una primera constatació: l'abundància de postalers, és a dir, de punts d'adquisició. Dins de cada requadre, hi ha tres tipus de dades referenciades que corresponen al nombre de postals trobades en cada lloc. En la part alta del postaler i en negre, es registren les postals del lloc; just a sota i al centre, en gris, el nombre de postals d'altres llocs veïns del mateix Camp i per últim, a la part més baixa del rectangle i en gris més clar, les de fora del Camp.

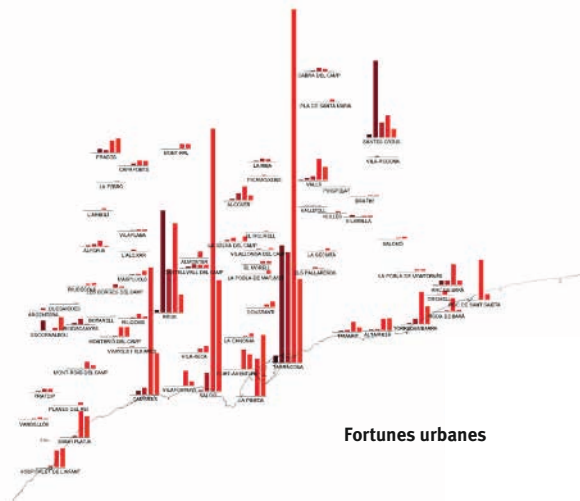
En resulta una cartografia més equilibrada del que hom podria esperar, amb postalers arreu. Si bé queda clar que, en nombre de postalers i postals, ara mana la costa, també es pot observar que, d'alguna manera, l'interior del Camp encara resisteix. Alguns bons llocs les ha perdudes totes, o al menys no les hem sabudes trobar. Em refereixo a Alforja, a Vandellòs, El Catllar o el Pla. No obstant, els postalers representats mostren un Camp variat i amb un cert equilibri d'interessos i d'estimes que encara es preocupa i s'interessa per mostrar, omplint postalers amb postals de casa i de fora, de Barcelona, del Modernisme i de Gaudí i, inevitablement, del Barça. Aquest fet passa en menor mesura als postalers de l'interior que, gairebé de forma exclusiva, es mostren només a si mateixos -cas molt comprensible el de Santes Creus però menys justificable el de Valls-. (veure ANNEX 2, Taula V i cartografia Postalers i postals).

Fortunes urbanes

Utilitza tots els materials de la recerca, tant els de l'arxiu de **postals del Camp** com el de **postals d'ara, al Camp**. Així, aplegant ambdós materials, pot establir comparacions i cronologies. S'han utilitzat segmentacions temporals, cronològiques, establertes i consensuades, que he anomenat **edat**. En aquest sentit, és convenció cartòfila anomenar postals pioneres a les postals produïdes des dels orígens fins el 1904²², coincidint amb el canvi de legislació postal²³. Evidentment, aquesta serà l'edat 1 o primera. L'edat 2, per la seva banda, aplega les postals editades

22. NEUDIN, Joëlle et Gerard. *L'Argus internationale des Neudin. Cartes postales, le premier annuaire mondial*. Ed. de l'amateur. Paris, 1975

23. El canvi de legislació proposat i aprovat per la Union Postale Universelle (UPU) en el congrés de Roma el 1906, només com a norma facultativa, de fet la Gran Bretanya l'aplica ja des de 1902, França des de 1905 i Itàlia el 1906. Estableix que, per tal de salvaguardar l'anvers -la imatge- de l'escrit, el revers contindrà tots els escrits i l'adreça comportant, per tant, la meitat de l'espai. Aquest acord és adoptat, paulatinament, per tots els països i sistemes postals.



entre 1905 i 1939, anomenades antigues. La data, la marca el principi i el final de guerres però també representa el límit establert pels drets de reproducció, tema cabdal a l'hora d'editar les publicacions de postals. L'edat 3, per la seva banda, acull les postals anomenades modernes. Són bigarrades i munió, d'entre 1940 i 1975. Aquesta és la frontera cronològica més discutida²⁴ i discutible assenyalant el límit entre la postal encara vehicle d'aquella que ja només és anacrònica i residual, començant a ser, alhora, material explícit de col·lecció i incipient i renovat interès cartòfil. A partir de llavors fins ara, és a dir l'edat 4 (de 1975 a 2008), l'he anomenada contemporània. L'última edat, la cinquena, és la de les postals actuals, recollides en la fase de recerca de 2008 a 2011. Lògicament, algunes de les postals d'aquesta darrera edat coincideixen amb les de la quarta i això m'ha donat -és clar- algun mal de cap.

Cada edat disposa d'un color que la diferencia. Com més fosc, més antic. Els plànols i els quadres indiquen els llocs i les postals assolides en cada edat i en el sumatori final. Una gràfica de barres dóna senyal explícita -segons la seva longitud- de l'alçada o nombre de postals aplegades per cada lloc i en cada edat. En resulta un Camp inconfusible, ben diferenciat, on cada edat té llocs emergents que difícilment assoleixen apagar, però, la llum dels altres. Els noms romanen, només canvia la quantitat de postals.

A l'hora de fer visible el Camp, la **primera edat** a penes compta. A la **segona**, Santes Creus i les dues ciutats principals triangulen i estableixen el Camp més equilibrat. A la **tercera edat**, Santes Creus punxa i cedeix el protagonisme a la costa, especialment a Salou. Això es fa més evident a l'**edat quarta**, on els llocs de costa -Salou, Cambrils, però també Torredembarra, Roda o Roc de Sant Gaietà- tenen ja protagonisme absolut. Reus resisteix i Tarragona arrasa, superant obertament a tots. La **cinquena edat** té menys postals que l'edat quarta. A primera vista, això podria significar que globalment la postal ha perdut intensitat i interès però, mirats els llocs d'un a un i encara que la majoria baixin considerablement, n'hi ha ben pocs que les perdin totes. Es manté i creix Prades i es recupera Escornalbou. El més destacable és, però, que, per primera vegada, el lloc del Camp amb més postals no és ja Tarragona sinó Salou. En aquesta cartografia, a diferència d'altres, interessen més -molt a pesar meu- els diferents mapes de les edats -una a una- que el sumatori final. Potser hi trobo a faltar la xifra sumatori resum. En qualsevol cas, s'evidencia el pes -postal- de cada lloc en la construcció de la ciutat global del Camp. Com sempre, resulta injustificable el poc pes -postal- relatiu a la ciutat de Valls. (veure ANNEX 2, Taula VI i cartografia Fortunes Urbanes).

²⁴ Els germans Joëlle i Gerard Neudin editen, a partir de 1975, els seus "argus" -anomenats també "Neudins"- i fan coincidir aquesta data amb l'inici de l'Edat Moderna de la postal. És aquest un moment que coincideix també amb la 2a. Edició de *L'Age d'or de la carte postale*, ed. Bellard (Paris 1966), d'Ado Kyrou, que és tingut pels Neudin i molts altres, com el primer antecedent dels estudis sobre cartofília moderna.



Les capitals del Camp

Sembla un plànol molt tècnic. Sobretot, si es mira la taula de coordenades. Però aquesta no és més que la base de la cartografia i la recerca. El que vol la cartografia és, prescindint de dades, vectors i símbols, assajar treballar i representar la massa i la densitat. Es proposa, doncs, reconstruir un Camp continu on la condició de punt -significat, com en aquest cas- es reserva a la localització del centre específic del Camp-massa esdevenint el senyal que atorga temporalment la condició de **Capital del Camp**.

Quan el lloc coincideix amb el municipi, els límits estan clarament establerts; si no és així -i passa sovint-, casos com Vilafortuny, Tamarit, Miami Platja, Port-Aventura, La Pineda són eloqüents i obliguen a establir nous límits. S'han proposat en relació a les divisions i annexions històriques efectuades -feina feixuga això d'ajuntar i dividir-. Estic convençut, ara, que aquest plànol en aquest aspecte pot acumular imprecisions i incorreccions no volgudes o, si més no, decisions discutibles impossibles d'obviar.

Respecte a la localització del centre, el tema és ben senzill. S'ha considerat que totes les postals estan dipositades al centre de gravetat de cada lloc o municipi. Obtingudes, així, les coordenades i sumades, posicionalment, les de tots els llocs, s'ha obtingut, per cada edat, la posició del corresponent centre que ostenta temporalment **la capital**. En resulta una cartografia de punts i masses que tinen el territori, permetent fer un mapa i una lectura per edat. D'alguna manera, les masses recorden les dades obtingudes amb els plànols de diagrames de barres ja que, de fet, estan construïts amb les mateixes dades i material. Aquí, però, la massa assenyalava posició i qualla territori. Això s'explica bé comparant ambdós plànols de la quarta edat, on **Les capitals del Camp** -penso- reitera i explica millor que **formes urbanes** la concentració de postals en els llocs centrals del Camp.

La posició del centre canvia molt sensiblement. El primer se situa a Perafort-Pallaresos, gairebé damunt de l'Estació del Camp. Estranya coincidència de centralitat. A la segona edat, estirat per Reus, puja i avança, fins situar-se entre La Pobla i El Morell. A la tercera, atret ara per Tarragona, es queda entre l'Aeroport i Constantí. A la quarta, de nou el pes de Tarragona però també de la Costa el desplaça fins a La Canonja, que ja ha perdut l'entitat municipal. Avui, la capital del Camp és un lloc lleig, maltractat i malmès, un barri de Tarragona, molt poblat i de nom magnífic -Camp Clar-. De fet, amb aquesta toponímia, un dia o altre havia de ser la **Capital del Camp** encara que -ironia- no tingui ni una postal (veure ANNEX 2, Taula VII i cartografia Les Capitals del Camp).



Les noves ciutats

És, segurament, la cartografia més arriscada, la més experimental. S'ha conformat només amb els materials de la recerca, **postals d'ara, al Camp**. Es proposa expressar, tal com ha fet la cartografia **postalers i postals**, les relacions i vincles entre els llocs on s'han trobat les postals. S'han considerat totes les postals incloses en l'arxiu. L'interès primer de la representació del Camp és explicar-ne les seves **noves ciutats**. Sense desentendre les antigues, aquest és un plànol fet per poder posar de relleu, per exemple, Miami Platja, Port Aventura, Planes del Rei o Roc de Sant Gaietà o, per sobre de tots, la Costa Daurada, aquesta ciutat sense límits ni forma, ni alcalde, ni terme municipal, ni ciutadans que sovint, però, identifica -primer pel turisme, ara ja per tothom- molts dels llocs del Camp.

La cartografia es construeix només amb dues simbologies. En vermell, es representen les postals que hi ha de cada lloc al mateix lloc. Cada postal és una línia, un radi obert clavat sobre un cercle ple i més petit. Només els que en tenen trenta-sis tenen l'esfera completa. Si n'hi ha més, s'intercalen i el dibuix es va espesint. Els cercles tenen tots la mateixa mesura, tan sols es diferencien per la seva densitat. Les línies brunes, per la seva banda, representen les relacions entre els llocs. Són com cordes d'arpa que es tensen, comprimeixen o separen depenent de la intensitat de relacions entre els llocs. En aquest sentit, aquí són interessants, sobre manera, els plànols intermedis, els que expliquen la relació -amb postals, evidentment- d'un lloc amb els del seu entorn.

Sorprèn la relació, tan intensa com injustificada, de Valls amb Barcelona. També la de Santa Creus amb els altres monuments com Escaladei, Siurana, Lleida o Sant Pere de Rodes però aquesta, en canvi, més fàcilment explicable al compartir gestor. Reus mira a Salou però no al contrari. Tarragona es mostra molt i és vista des de molts llocs. El que més interessa d'aquesta cartografia, però, és assenyalar, més enllà de la seva gràfica i resultats, és l'abast, forma i significat territorial de la Costa Daurada. El dibuix la revela com una teranyina allargada que atrapa per complet tot el litoral. El centre se situa entre Salou i Tarragona però abasta Montbrió, Vila Seca i fins i tot Reus, és a dir, el Camp interior. El concepte i la cartografia expliquen una ciutat-territori diferent a les anteriors, amb menys pes de la història i dels paràmetres establerts fins ara. Són noms de ciutats de lleure o fins i tot només canvis de nom que no corresponen tant a les ciutats físiques velles i noves on els homes vivien la seva vida, sinó als rastres intuïtius de les **noves ciutats**. Ni que siguin completament de ficció. (veure ANNEX 2, Taula VIII i cartografia Les noves ciutats).

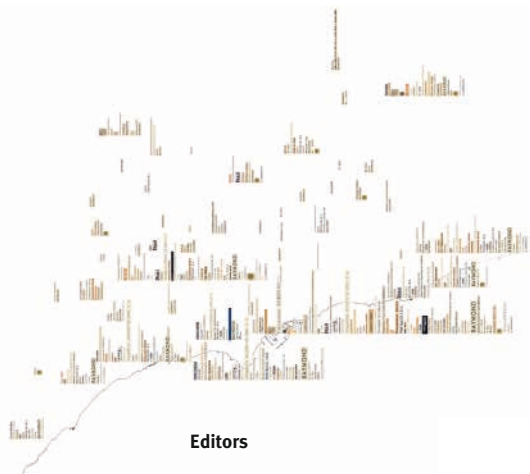
ELS NOMS DEL CAMP

És un conjunt de cartografies i de moltes relacions de noms. Aquí, les taules numèriques han cedit protagonisme als noms, a les toponímies, velles, noves, perdudes, guanyades, aplegades per conceptes, agrupades per temes i vinculades a llocs concrets. Volia demostrar que, malgrat tenir poques paraules, el revers de les postals conté sempre unes informacions escrites mínimes -però bàsiques- que donen informació oportuna i fidel. Són dades relatives a la imatge. Expliciten la ciutat o lloc, sovint, per mitjà de nom propi i nom comú. A vegades situen temporalment la tirada i el registre i acostumen a responsabilitzar-se de l'autoria, és a dir, donen fe de fotògraf i/o editor per garantir-ne les compra-ventes i els drets de reproducció. Entenc aquest un tema clau que explica, justifica i posa en valor el revers de la postal alhora que assenyala la postal com a document fotogràfic, fiable, del que les dades editades n'estableixen el rigor.

Parlen d'**editors** i donen notícia de qui, com i des d'on les edita. És fàcil saber l'abast territorial de cada casa i la seva pervivència en el temps. Sovint, al Camp, els editors no es perpetuen. No duren més d'una generació. Es poden valorar els àmbits d'influència i saber si l'editor de les postals del Camp són d'aquí, de Barcelona o d'Espanya i si operen com a entitats privades o des d'institucions públiques. El resultat és una cartografia, **editors i edicions**, sorprenentment farcida de noms. Alguns, només editen postals del seu poble. Foto Raymon ho fa de -gairebé- d'arreu del Camp.

Noms guanyats, noms perduts no és ben bé una cartografia, és una relació de noms. De fet, aquesta és l'aportació més seriosa a la toponímia. Tots els noms del Camp estan ordenats per municipis i, dins d'aquests, per ordre alfabètic. Cadascun aplega, ordenats també alfabèticament, les veus associades que hem localitzat al revers de les postals. En verd clar he tintat les veus guanyades, és a dir, les que apareixen per primera vegada o de nou, en la cinquena i última edat del Camp. De negre s'han tintat les mantingudes, les que apareixen ara però ja eren presents al primer arxiu. En gris, per últim, en gran nombre però no majoria, trobem les toponímies perdudes, aquelles oblidades en els darrers anys per les postals del Camp.

Noms propis, noms comuns, per la seva banda, és una col·lecció de cinc cartografies, una per cada edat. Estan construïdes per totes les postals del Camp amb les dades específiques aportades per aquelles postals majoritàries en cada segment temporal. La primera edat mostra totes les que hi ha a la col·lecció, ben poques. N'estableix una valoració temàtica, si més no, posicional. La segona es fixa



només en les postals que mostren edificis de culte. El tema de l'edat és la religió. La tercera de les edats mostra l'espai públic -plaça, carrer, parc...- i la quarta, la costa. La cinquena, en canvi, aplega totes les postals que han adoptat el nom de Costa Dorada per denominar-se concepte que, inevitablement, ha passat a dominar la costa del Camp -d'urbanització contínua- i, fins i tot, el territori interior del Camp.

La quarta de les cartografies, la darrera de la sèrie i del treball, s'anomena **tots els noms del Camp**. No és pròpiament un plànol sinó més aviat una acumulació d'informació sobreposada a la base obtinguda de cartografiar els noms de cada edat. Es proposa una lectura necessàriament retrospectiva que només permet evitar el caos semiòtic a través de la dedicada selecció i la pacient deconstrucció. Tot plegat, tots els noms del Camp -o una bona majoria- donen senyal de les paraules que la postal usa per anomenar coses, indrets i homes. Tots, referents del Camp.

Editors i edicions

És una cartografia conceptualment senzilla que vol posar de relleu i valorar una de les dades fixes que la postal sempre incorpora, l'autor. Primer, figurava a l'anvers i ara, gairebé sempre al revers. Sovint, coincideixen autor de les fotografies i editor. De la taula comparativa de postals editades i de la d'editors, de seguida en ressalten dues dades. En primera instància, sorprèn la gran quantitat d'editors que han produït, en major o menor mesura, postals del Camp. Independentment del temps i de la quantitat de postals editades, el registre conté 151 noms. Sens dubte, una xifra molt considerable. L'altra dada manifestament remarcable és, per la seva banda, que un terç -el 31,74%- de les postals del registre del Camp del que la col·lecció disposa són obra de Foto Raymond, un sol editor²⁵. Efectivament, aquest és un editor especialment extens el seu àmbit de feina. Inclou i desborda sobradament el de la nostra recerca de tal manera que, a hores d'ara, és difícil trobar un lloc del Camp -amb postals- on Foto Raymond no hagi editat.

La cartografia es construeix com una relació alfabètica de noms dels editors. S'assenyala sobre el lloc de les imatges els noms-marques, escalats per reiteració o quantitat i reproduïdes amb la seva tipografia, extreta directament del revers de la postal. Del material, se n'ha obtingut una llista bigarrada de símbols, logos i distintius **d'editors i d'edicions** construint, en definitiva, una eloqüent notícia de la història -almenys onomàstica- dels editors de postals del Camp.

El plànol resultant explica -sembla obvi- que hi ha més editors on trobem més postals, és a dir, en el domini de les ciutats, de la costa i, especialment, a Tarragona. En aquest concepte, però, no perd força el territori interior. Ans al contrari, hi

²⁵. L'arxiu de negatius de Foto Raymond construït per Raimon Miserachs (1905-1992) ha estat cedit pels seus hereus a l'Arxiu Històric de la Generalitat de Catalunya a Tarragona. Fruit d'un treball d'inventari i selecció, se n'ha produït una exposició denominada *Turisme de Postal* on es vincula la feina de l'editor-fotògraf amb l'expansió del turisme durant la dècada 1950-60 i la brutal transformació de la costa del Camp. Tarragona, Caixa de Tarragona -ara Catalunya Caixa- i Diputació de Tarragona. Nov. 2011. (Sense catàleg).

[Vilabella] Arco medieval. Casa de la Vila. El barri. Església nova. Església vella i dipòsit d'aigua. Farmàcia. Iglesia parroquial. Puente sobre el Gays. Vitabella plaça. Vista general.

[Vilalonga del Camp] Ermita nostra Senyora del Rosarió. Plaza del Generalísimo, iglesia. Portal. Vista general.

[Vilaplana] Calle Mayor. Carburants Vilaplana, distribució a domicili de gasoil. Vista des del riu dels Garrigots. Vista des dels Pinets. Vista general.

[Vila-rodona] Calle arrabal de las huertas. Vista parcial.

[Vila-seca] Aquopolis, la Pineda platja. Auditori Josep Carreras. Castell. Castell del complot Sicart. Castillo del conde Sicart. Costa Daurada, la Pineda. Costa Daurada, la Pineda, Hotel Palas. Costa Daurada, la Pineda, Tarragona. Església de Sant Esteve. Festa major Sant Antoni. Festes al carrer, diables. Funnies recuerdos de España. Josep Anselm Clavé. La Pineda. La Pineda platja. La Pineda, Costa Daurada, avinguda Pau Casals. La Pineda, Costa Daurada, Vila-seca i Salou Promar. La Pineda, hotel Flamingo, Donaire park, Reco de Salou. La Pineda, pins de Mariscal, Pineda platja. La Pineda, playa. La Pineda, playa Reco. La Pineda, playa y apartamentos Proa. La Pineda, porta del mar, hermandades del trabajo, camping La Pineda. La Pineda, recuerdo de la Pineda, Salou, varios detalles. La Pineda, Retaule barroc del 1758, ermita de la Pineda. La Pineda, Salou. La Pineda, santuari. La Pineda, santuari de la Pineda. La Pineda, vista parcial. Plaça de l'església. Plaça de España i la Iglesia. Port Aventura. Port Aventura, China. Port Aventura, Far West. Port Aventura, grupo radio Italia, alfa tango, special Tarragona. Port Aventura, Mediterrània. Port Aventura, México. Port Aventura, Polynesia. Portal de San Antonio. Punta Prima. Radio club. Recuerdos de la Pineda. Salou la Pineda camping Caravaning La Pineda. Torre d'en Dolça. Universal Studios Port Aventura. Universal Studios Port Aventura, China. Universal Studios Port Aventura, Far West. Varias vistas. Varias aspectos. Vista parcial.

[Vinyols i els Arcs] Iglesia.

Noms guanyats, noms perduts

col·labora de manera decidida amb una generosa munió de petits editors. No obstant, sembla evident que aquesta senzilla relació de noms alfabèticament posicionats sobre el seu lloc d'edició, malgrat les informacions extres contingudes a la taula percentual d'editors i edicions, segurament es queda curta a l'hora de concloure el treball. En aquest sentit, voldríem saber-ne més: les veritables tirades, la duració temporal d'editors i edicions o l'àmbit territorial de les imatges que produeix. És feina a l'espera que seria més fàcil de fer, segurament, si el **Dipòsit Legal** de la Biblioteca Nacional de España tingués un arxiu per **editors** o per **edicions**. (veure ANNEX 2, Taula IX i cartografia Editors i edicions).

Noms guanyats, noms perduts

No és una cartografia stricto-senso sino més aviat una comparació de tots els noms comuns i propis del Camp relacionats al revers de les postals recollides en els dos arxius confeccionats pel treball: Postals del Camp i Postals d'ara, al Camp i ordenats en llistes i taules. Alhora, també vol ser un breu record-homenatge a Ramon Amigó, estudiós inqüestionable de la toponímia del Camp. Tots els noms, només els noms, han estat ordenats per municipis. He transcrit la informació completa del títol que defineix i aporta cada postal. Importa tot el text, sigui nom propi o comú. Al final, l'objectiu de la comparació és ben senzill. Primer, recollir i aplegar els noms per, després, seleccionar-los per color i comparar-los per determinar si són guanyats, perduts o bé s'han mantingut al llarg del temps.

Al mateix temps, s'han ordenat els cinquanta-cinc municipis que construeixen el Camp, per ordre alfabètic. Dins de cada municipi i també amb el mateix ordre, s'ha organitzat la informació aportada pels noms. Els municipis tenen tots el mateix rang i la mateixa consideració. Únicament, a major volum d'informació, la relació s'incrementa i conseqüentment el municipi es fa notar, ocupa més lloc. No succeeix el mateix amb els noms. He incrementat la mesura segons la quantitat de postals, establint, gruixos de nom de 5 mesures o categories diferents. Tot seguit, s'han tenyit de color. **Els guanyats**, els nous, en verd; els que es mantenen, en negre i en gris, els que algun cop han figurat en la relació de postals del Camp -és a dir, han estat objecte de postal algun cop- però a la relació de **postals ara al Camp**, ja no hi són. Són els **noms perduts**.

En resulta una relació encara sensiblement estranya que barreja noms propis i comuns. No és el mateix parlar de Vista Parcial o Torre d'en Dolça, ambdós de Vila-Seca de Solcina. Tot i que això, segurament, no ho faria mai un veritable estudiós de l'onomàstica, entenc que és aquest un òptim primer pas per establir amb



la costa sembla aclaparar en una sola línia tota l'energia de la terra, del mar i, en definitiva, tota la del Camp; Costa Dorada, al seu torn, és una marca, un segell que s'infiltra i substitueix els noms dels llocs, de les ciutats i, sovint, del propi Camp. (veure ANNEX 2, Taula X i cartografia Noms propis, noms comuns).

Tots els noms del camp

És una cartografia de síntesi, el final del camí. Aplega totes les cartografies realitzades en l'anterior capítol, **Noms propis, noms comuns**. Aquí, la feina de selecció i representació cartogràfica s'ha convertit en aplec, acumulació i superposició.

És com desfer la feina feta, de tria i endreça, de mirada incisiva que detecta, segrega i especialitza per, ara, tornar a barrejar. Els cartògrafs, com ofici, han fet durant un temps molt llarg, aplicats i rigorosos, la seva feina. Amb normes precises, icones eloqüents i clares pautes de dibuix conceptuals han aconseguit que la lectura del plànol, tot i poder semblar complex, sigui àgil si se segueixen degudament les convencions. Dit això, **Tots els noms del Camp** és una cartografia heterodoxa. No plauria ni al fotògraf més neci perquè, de fet, contradiu l'ofici, el desestima i el fa caduc. Potser, ni que així s'autoanomeni, no és ni una cartografia. Potser no és més que un paper imprès amb noms acumulats.

En qualsevol cas, en resulta un plànol bigarrat -segur que massa-, produït per poder generar preguntes i, encara més, per obtenir-ne respostes convenients. Es fa evident que la línia de la costa està, dins i fora, mar i terra, atapeïda de noms. La religió, present, ha deixat empremta indeleble a Santes Creus i al Camp. La Catedral de Tarragona pot ser literalment tapada per tanta informació posterior però, encara ara, és notable la seva presència als postalers i a la Ciutat. Reus, per la seva part, fou ciutat de passejos i places. Així s'ha quedat. Quin lloc del Camp té un carrer com a única toponímia? Per què hi ha tan pocs noms que es refereixen a Valls?

Ara, em vindria de gust desfer el camí caminat i tornar a valorar les edats i els seus noms associats: costa daurada, hotel, càmping, platja, costa, cala, port, plaça, rambla, passeig, carretera, carrer, parc, catedral, monasterio, espai, públic, defensa, religió monumental i rellegir, ara sí amb dedicada atenció, tots els noms dels llocs. Però aquestes són ja vides viscudes, presents -i molt- a la base del treball que no tenen sentit reviu. És llavors quan les imatges arriben, generoses, en socors dels noms i els barregen com les ànimes als cossos el dia de la resurrecció, de les postals, és clar. La cartografia -imagineu, si us plau- esdevé llavors el que és, una muntanya cremullada, indestruïble de postals del Camp. (veure ANNEX 2, cartografia Tots els noms del Camp).



REFLEXIÓ OBERTA

“(…) Ce que je préfère, dans la carte postale, c’est qu’on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l’image ou le texte, et dans le texte, le message ou la légende, ou l’adresse. Ici, dans mon apocalypse de carte postale, il y a des noms propres, S. et p., au-dessus de l’image, et la réversibilité se déchaîne, elle devient folle”.

DERRIDA, Jacques. **La carte postale de Socrate à Freud et au-delà**. Ed. Flammarion, Paris, 1980

5.1. SI ARA FOS A FER

Segurament, ara no faria aquest treball d'aquesta manera. He comprovat l'ambigüitat i personalitat de cada postal-imatge, les seves diferències, clares o subtils, de mesura, de forma però, sobretot, de contingut. Les he mirades individualment, una a una, per aplegar-les, triar-les, endreçar-les i fer-ne els camins de la nova *col·lecció, les lectures comparades, la imatge i el text i les cartografies*. Les he notades més unitàries i unitàries que múltiples, presentant -malgrat la seva dòcil aparença- una ferotge resistència a ser classificades i a ésser vistes ensems, en conjunt. Per això -penso ara- potser caldrà buscar i trobar un camí més plàcid, menys normatiu. La postal porta a l'Alep més que a classificació pautada i al rigor. O almenys a una idea que defuig la regularitat, l'arxiu i l'ordre. Com Walter Benjamin estima, s'han de fer col·leccions que portin a construir un recull intencionat i lúcida però sempre obert i capaç de variats ordres més que no pas un arxiu organitzat, pautat i rigorós, a punt de ser tancat.

Potser només és el meu cansament però, ara, em vindria molt de gust acostar-me més a Barthes i, una a una, -no n'escolliria gaires, vuit o deu dotzenes com a màxim- fer-ne un text cada matí. Presentaria un concepte que la imatge o els escrits de la postal, de manera clara o vetllada, incorporin. M'hi fixaria per tal de remarcar-ne els trets, evidents o subtils i les referències i absències. M'entretindria, doncs, tant com pogués en la plaent lectura. Tots junts, imatges i textos, volgutament sense massa ordre aparent, construirien aquesta lectura creuada, no comparada ni estructurada, tampoc ordenada ni classificada, que anés endarreja i endavant. Seria una barreja complexa de temes, d'interessos, de cronologies i d'escalas. M'agradaria fer un treball que presentés la ciutat, no com la totalitat exhaustiva, sinó com el conjunt de múltiples casos que es plantegen sense cap ordre aparent, amb valor i interès unitari però que, només junts i mesclats, permetin entendre la ciutat complexa en el seu ordre gegant. Seria un treball sense plànols, ni guia, ni programa, ni índex. Cap referència, només les imatges i els textos, els que incorporessin les postals i els meus. Una mena de retorn a una situació primigènia, com més m'agrada trobar i descobrir les postals, sense ordre clar, barrejant aleatòriament llocs, temps, formes i temes. És en aquest estat que la descoberta i l'atzar estimulen la tria i, de forma perenne, el coneixement i l'interès. La ciutat així presentada, per força, ha de ser com la de Kavafis malgrat que, de fet, per tots i cadascun de nosaltres sigui la mateixa, és la nostra. Universal i personal. Personal i universal.

5.2. REFLEXIÓ OBERTA

Aquest és un treball de recerca obert que no espera conclusions definitives ni excloents. En aquest sentit, vull reiterar l'aposta i proposta de canviar el terme *conclusió* per *reflexió* i afegir l'adjectiu *oberta* que la qualifiqui. D'aquesta manera, s'explicita la voluntat de construcció, amb el material aportat, d'una base o suport, un punt de partida, per a altres reflexions i recerques. Penso que, només sota aquesta òptica, el treball pot tenir sentit i interessar tant o més quan planteja hipòtesis i suscita preguntes que si obté respostes. No vol concloure ni tancar sinó obrir, estimular i suggerir.

Malgrat tot, la reiterada insistència en la consideració de la pregunta inicial -el títol de la tesi- *Només imatges*, ni que no estigui formulada específicament com a qüestió, d'alguna manera obliga, fa inevitable, una reflexiva conclusió. En el camí del treball m'he proposat demostrar que els tres mots **-vehicle, coneixement i urbà-** que designen la tesi des del seu subtítol, és una tríada de conceptes específics, inherents, intrínsecs o, si més no, adherits intensament i indissociables, des dels seus inicis fins ara, a la targeta postal.

Urbà

Urbà és un adjectiu genèric, que pot esdevenir nom, d'espectre molt ampli, calidoscòpic, amb codis temporals que estableixen i permeten lectures polisèmiques. La postal, amb multitud d'experiències, l'ha fet explícit i l'ha desgranat oportunament amb reiterada insistència i prou abast. Aplegades, triades i organitzades, amb les postals he pogut construir *camins* -cinc- per arribar a la ciutat, acostar-s'hi, reconèixer-la i conèixer-la, creuar-la observant-hi la vida i l'activitat dels homes i els efectes més materials de la seva forma i la seva construcció per assístitir, amb data fixa, amb bitllet d'anada i de tornada, a **Barcelona**.

Són **urbans** els *cinc camins* per arribar-hi. Potser venen del desert però justament signifiquen la voluntat **urbana**. *Caminaran* tot l'*Orient* fins al cor de Tokio o Yokohama i hi arribaran assolint la desitjada urbanitat. *Des del mar*, el viatger i la postal, busquen els ports com a referència. En un viatge circular, d'Istanbul a Gibraltar -anar i tornar- la postal certifica que cap mar té tants ports ni tantes postals com el Blanc que, per això, és un mar completament urbà. *Des del cel*, viatger o fotògraf no deixen mai de mirar la ciutat. Aquí totes les postals són urbanes -de ciutats franceses- en un sentit molt estricte i alhora molt obert i general. Ambdós escullen aterrar a Donosti, una de les més boniques encara que, malgrat ser tan francesa, no sigui França. *La nit* sembla patrimoni de les ciutats d'*Amèrica*, aquelles que dibuixen amb neons les vies més cèntriques i sota gratacels -muntanyes de llum- per lluir amb tota la seva esplendidesa tot esperant amb delit l'arriba-

da de la millor part del dia, la nit. De manera realista, simbòlica o interpretada, és habitual *la representació de la ciutat figurada*. Pintures, gravats, maquetes i fotografies són recollides per postals pulcríssimes de manera, això sí, molt més limitada que les vistes **urbanes** habituals.

És completament **urbana** la visió de la *ciutat travessada* recurrent les seves *vísceres lluminoses, les grans places, els carrers més drets, els ponts oportuns* per acabar revelant i descobrint espais d'*urbanitats* transitòries i *provisionals*. A l'observar-hi, fent camí, com es desenvolupa el *comerç just*, el *lleure massiu*, com hi *treballen les dones*, en podem contemplar *els rostres dels homes*, els que hom retrata, dibuixa o pinta i els reals. Uns i altres, contraposats, fent un fris de la vida i de les seves edats. Mentrestant, recollirem totes les postals-*llívi*es com si fòssim *Els carabiners* de Godard i hi descobrirem, representada, *l'arquitectura moderna* i *els seus projectes*, valorant-ne la seva construcció, la matèria i, sobretot, la percepció formal dels resultats. Ens fixarem en *la pell*, en el tacte i en *la llum dels interiors*. Buscarem i admirarem *els monuments*, farem visibles els *invisibles* i ens aplegarem, de nit, a *les cases de l'home*, soles o col·lectives. En altres paraules, construirem la **urbanitat**.

És **urbana** la història gràfica de les primeres postals que estableixen *la Idea de España* i les que expliquen com són *les illes avarades*, cristal·litzades i esdevingudes, alhora, utopia urbana i ciutat. També ho són les que relacionen quins i com són *els símbols urbans* reconeixibles i aquelles que ens diuen com són d'inversemblants *les fronteres* -sobretot, si són **urbanes**- perquè tallen els fluids naturals de la ciutat i fan esdevenir sema, la seva carn. Per això són tan difícils de superar com innecessàries i, un cop superades, el primer benefici és una alegria general. *Les col·leccions d'altres* miren les postals per darrera. Mostren com, a part de ser totes **urbanes**, estan enviades, adreçades, de ciutat a ciutat. Arribar a *Barcelona*, ni que sigui el 1952 -amb només un any de vida-, és senyal de fi de viatge, de feina assolida, de perenne i *completa urbanitat*. Ara, des del seu interior i amb la mirada fixada a París i a Milà, puc comprovar com ha estat silentment modernitzada. El 1986, torno a casa, amb la feina acabada, amb el meu equipatge replè d'humils i insignificants però eloqüents postals que contenen, al meu entendre, les senyals i les claus de **la urbanitat de la ciutat**. Des del principi de *la col·lecció* i, és clar, durant el treball de la tesi, urbà i postal han estat i són termes-conceptes gairebé intercanviables. És una col·lecció de temes específicament **urbans** -en sentit ampli, evidentment- de la que, de manera natural, n'esdevé una tesi que es proposa -no podria fer altra cosa- posar de relleu, explicar, significar i fer explícit que **la postal era i és urbana** extensa i, intensament.

Coneixement

Ni **cartofilia** ni **deltiologia**, són temes recollits pels diccionaris. Els que uso habitualment no reconeixen ni un terme ni l'altre. **Cartofilia**, segons el *Dictionnaire de la Cartophilie Francophone*¹ significa “l'interès reiterat per la postal, per les cartes-postals, anomenades, sovint només cartes”. El seu origen francès és innegable. El concepte porta, de manera inequívoca, a la col·lecció i a l'arxiu, a la reconstrucció d'una ordinalitat numerada i pautaada. En aquest marc, s'ha mogut majoritàriament l'estudi de la postal fins ara. No reconeix més que el propi ordre i aboca a un camí d'arxiu tancat, segurament necessari, potser essencial, però només previ al coneixement anunciat. Entès així, és gairebé només memòria, exercici de visualitzar i endreçar. Per això, valora sobre manera l'ordre i el mètode i en fa una qüestió gairebé militar.

Més aviat amb un plantejament contrari, tots els capítols de la tesi plantegen observar com el **coneixement urbà** pot ser també aportat per la postal imatge. Segurament, en aquest sentit, són **les Lectures Comparades** les que poden suposar un major grau d'intens **coneixement**. Cada lectura té una imatge amb una descripció específica -amb destinatari-, com un escrit de postal. **Identifica** un concepte, l'assenyala com a principal i n'hi afegeix una sèrie -no massa, una dotzena- de postals-imatge, que l'emmarquen i el fan posar en valor. La idea de **diferència** ve accentuada per la comparació o contraposició. No són conseqüència ni causa. Són conceptes de gènesi diversa, amb imatges pròpies, diferents, que potser poden semblar coincidir en lloc o en temps però que, sobretot i precisament en la comparació-confrontació, es qüestionen una a l'altra. **La classificació** és implícita i es materialitza a tots els nivells, en les sèries, en els temes i en els conceptes principals. De ben segur, el que més ha permès a aquest capítol contribuir en produir **coneixement** és la voluntat de **relació** de conceptes enfilats uns als altres construint un arbre -potser tres- amb estructures i branques semblants però diferents pel seu contingut, més que per la seva forma. En qualsevol cas, aquesta és ja una similitud que la postal garanteix. Així, des de la seva semblança voluntària, es fa fàcil la **comparació**, la **contraposició** o la **relació**.

La **deltiologia** és la traducció del terme anglès *deltiology* i incorpora l'arrel grega *deltion*, diminutiu de *deltos* -taula escrita- i *logy* -ciència-. És un concepte explicat per Brown i Stevens a *Postcards on the library*² que planteja, amb les postals, **descriure, identificar, diferenciar, classificar i relacionar**. Tot, de manera múltiple. D'aquesta manera i com fa tota ciència, la postal podrà produir coneixement -en aquest cas **coneixement urbà**- i observar-ne els resultats per **fer esdevenir la cartofilia** -sense negar-la- en **deltiologia**. En altres paraules, la postal vol fer créi-

1. ARMAND, Paul-Noël. *Dictionnaire de la Cartophilie francophone*. Ed. P. Armand. Herblay, 1990

2. BROWN, Donald. *The Institute of American Deltiology: An Emerging Resource*. In *Postcards in the Library*, edited by N. D. Stevens. Haworth, NY 1995

xer el seu interès, valor i rigor. Així doncs, acceptant que la postal aporta **coneixement, coneixença** que possibilita l'**estudi** i, al final del camí, **la ciència**, caldrà saber si aquest és un coneixement propi prou diferent a d'altres aparentment semblants que, fins ara, han contribuït a construir les ciències urbanes que tenen com a tema i cos d'estudi **la ciutat**.

La fotografia urbana ha usat la ciutat com a medi i com a tema. L'ha documentat abastament presentant, descobrint i revelant llocs, temes especialment innovadors, inesperats o reiterats. Ha estat revelació, crònica, invenció i atestat. Interpretació i fidel testimoni de la realitat, la **fotografia** -també la urbana-, però, des dels seus inicis **ha lluitat** una batalla llarga i encomiable **per esdevenir**, no només realista crònica, sinó **art**. Ha competit amb la pintura, assenyalant des del principi la seva condició de valor i tècnica per assolir ser consolidada no només com diu Bordieu, com un "art medi", sinó com a veritable art.

La postal que incorpora la fotografia, el dibuix i el gravat, per la seva condició de múltiple, potser mai podrà assolir aquest mèrit. Però està clar que aquesta no era la meua proposada per la postal i, encara menys, per la postal urbana. Aquesta, des de la seva capacitat de crònica d'actualitat i gràcies a la seva vida dilatada, permet representar, amb un elevat grau de fidelitat assolida, un enorme i inimitable fris urbà. La postal, una a una, mostra un moment. Totes juntes, són història i crònica. Una, implica relació, coneixement selectiu i puntal. Aplegades, poden construir una mirada contínua i evolutiva que permet la comparació, l'estadística, la cartografia i, alhora, el coneixement de la imatge i de la forma urbana. En definitiva, **el coneixement de la ciutat**.

Vehicle

La condició de la postal com a **vehicle** s'ha reflexionat des de les seves característiques més físiques -el *pes*, la *forma* i la *mesura*- que li proporcionen la capacitat material per viatjar i resistir el viatge sustentada per medis favorables. Primer, pel **sistema de correus** que la inventa, promociona, i la fa moure per la seva xarxa pública, solvent, segura, àmplia i internacionalment coordinada. Després, pel **ferrocarril**, transport eficient de modernes i completes xarxes ja en el moment que la postal comença la seva vida fructífera. També amb **el vaixell**, medi que assegura l'arribada del correu a qualsevol indret, limitat, encara, únicament per la distància. No importa el lloc però sí el temps. **L'avió-postal** va superar aquest escull i va establir una relació, ara sí, eficient però també ràpida. A partir de llavors, podies enviar i rebre, en poques hores i de manera garantida, una postal o una carta, encara que fos entre dos continents.

El capítol de la tesi que més treballa la hipòtesi de la **postal vehicle** és la d'**imatge i text**, anomenat també **111 mercadals i Imatges absents**. Des del títol, en aquesta definició essencial de la postal equilibradament partida, amb informació a les dues cares -anvers i revers- i sempre amb imatge i amb text, el capítol explora la informació que una i l'altra cara aporten.. El treball es pregunta sota quins conceptes les pot aplegar i pretén fer explícites les condicions d'urbanitat intensa de dues situacions ben distintes. La imatge es proposa fer, del Mercadal, síntesi d'història urbana. A través del text, per contra, fer visible una ciutat invisible -el Camp- a través de la postal, ara perfectament revelada. D'ambdues proposo construir coneixement, cercant-ne relacions però, sobretot, construint-ne cartografies que portin **la postal** a consolidar la condició de medi, és a dir, **vehicle apropiat per fomentar el coneixement urbà**.

A **imatges absents** he fet parlar la postal només a través dels seus escrits -els seus textos-, els que porta de sortida i els que incorpora al fer-la circular. Aporten precisa informació sobre la *procedència* i el *destí*, la *llengua*, el *gènere* i les *relacions intraurbanes*. Tot seguit, també permet fer una història gràfica, visual, numèrica i percentual que he anomenat **les edats del Camp**. Al mateix temps, amb **Postalers i postals**, he fet "*recerca de camp*" per establir l'estat de la qüestió, ara. A partir d'aquí, les comparacions són possibles i plausibles. A **Noms del Camp** he assolit parlar de postals guanyades i perdudes, i construir un fris amb tots els noms que incorporen les postals, és a dir, els noms que construeixen el vocabulari propi i identitari del Camp. La postal **vehicle** permet construir cartografies amb absència d'imatges, parlant només d'escrit. Plànols de recorreguts, relacions i percentatges que, mica a mica, amb noms, números, punts, línies, camins, fletxes i proporcions van teixint, il·luminen o fan aparèixer **El Camp**, la ciutat revelada.

111 mercadals és una crònica urbana, una mirada intensa a les imatges de la plaça-mercat. Està feta sense evitar el moviment, allunyant-se i acostant-se, aplegant, ordenant, fragmentant i recomponent les imatges-postals. He construït també **cartografies** que titulo **Trípodes** si parlen de *posicions* i *obertures* o de *flaixos* i **Manipulacions** si revelen *horitzons*, *ombres*, *memòria* i *superposicions*. En qualsevol cas, totes es proposen explicar contingut, evolució, ús, forma i valor de la plaça només a través de les dades que aporta la imatge-postal. Previ, el **Fris cronològic** ha aplegat i desgranat la història contínua i reiterada. Però a **Revelats i ampliacions**, **Blow-Ups**, les imatges fragmentades i retallades, reconstrueixen un relat que parla del Mercadal, de la seva *scena*, del seu *palco* i les *figures*, d'aquesta plaça i de qualsevol altra plaça. Aquí és -això sí- la imatge i només la imatge l'explícit **vehicle** del proposat i necessari **coneixement urbà**.

3. HUSSERL, Edmund.
Zur Phänomenologie der Intersubjectivität (On the phenomenology of intersubjectivity), a *Husserliana* 13 (1905-20) – 14 (1921-28) – 15 (1929-35). Ed. Martinus Nijhoff, The Hague, 1973

4. DEBRAZ, Natalie.
Transcendence et incarnation. Le statut de l'intersubjectivité comme altérité à soi chez Husserl. Ed. Vrin. Paris, 2007

D'altra part, la condició gairebé obligatòria de les postals de ser biunívokes -només es rep si s'envia- els confereix una condició de relació vehicular, interpersonal, indiscutible, incrementada pel fet de ser, alhora, objecte únic i múltiple. En els primers temps de la postal és notòria la voluntat de servir-se'n com a medi i vehicle de coneixement de móns inaccessibles establint, així, un llenguatge nou de relacions personals en xarxa. Seria un concepte paral·lel, en bona mesura al **cinema**, també vehicle de coneixement a través de la imatge, també reiterada que, en aquest cas, simula el moviment encadenant fotograma a fotograma. També s'hi podria fàcilment assimilar un segon vehicle, **l'esperanto**, la llengua fraternal, universal i nova que coincideix, en esperit i sobretot en temps, amb el naixement i difusió del cinema i la postal. El cinema ha esdevingut l'art essencial del segle passat i l'esperanto, la llengua fracassada. La postal que participa d'ambdues intencions i fortunes, al ser biunívoca, femenina, interpersonal i fraternal, es mostra assolida i reeixida en la voluntat d'establiment d'un intercanvi intersubjectiu. Edmund Husserl va teoritzar a *Husserliana*³ sobre aquest concepte -que ell anomenà **intersubjectivitat**- i Natalie Depraz⁴, posteriorment, prengué el relleu reflexionant-hi abastament com a teoria de nou llenguatge i afegint-hi **l'alteralitat** com a concepte que el reforça i consolida. En aquest sentit, em permeto apuntar que, potser, la **postal** que forçosament és i conté realitat objectiva -text i imatge- també és, per força i clarament, percebuda de manera distinta per cada subjecte. Donada la seva condició de múltiple i de **vehicle** -tot alhora- és inevitable que ens porti a compartir, d'una manera intersubjectiva, les percepcions creuades, apropant-nos, sustentada per la via del consens -democràtic, no demagògic- a la veritat, sempre provisional. S'entén, doncs, **la postal** com a **vehicle** d'aquesta provisional veritat teixida per múltiples relacions interpersonals i, evidentment, intersubjectives.

Per tot això, entenc que la postal, ara i malgrat la seva aparent uniformitat i voluntat de seriació, és, de fet, **barreja indestruïble** que obliga a establir criteris de selecció i d'intenció per obtenir-ne resultats pausibles esdevenint, així, preludi, antecedent directe, indiscutible i inevitable de tots els sistemes d'informació digitals, visuals i actuals que permeten obtenir quantitats ingents d'informació. Aquests, però, també obliguen a un conseqüent i rigorós criteri de selecció per poder optar a la informació estrictament desitjada, és a dir, comporten la necessitat de la discriminació forçada. Per totes les seves propietats; per la capacitat de generar **informació** de molts llocs alhora i poder-ne multiplicar la **difusió** i els efectes sense límits -només constreta a l'interès del comprador-; per la capacitat de moure la informació gràcies al sistema eficaç del correu i a les seves condicions

genètiques de **mesura, pes, forma** i cost, que la postal, de naixement, porta associades; per la seva condició **democràtica** que li permet fer arribar a tothom -sobretot, la nova **classe urbana** i sigui quin sigui el sector d'**edat i gènere**- la **informació i la imaginació**; per anar associada a missatges breus, sovint establerts, “Hem arribat bé”, “Felicitats”, “Salutacions”, “Records” associant imatge i text en dosis molt estrictes; **sobretot, per produir una imatge calidoscòpica, barrejada, fragmentada, complexa, de qualsevol tema o lloc, la postal ha qüestionat, des de la seva multiplicitat, la veritat absoluta.**

Per totes aquestes propietats, m'agradaria poder **confirmar** que, com la sociologia, la cartografia, l'estadística, la fotografia, el cinema, la literatura i d'altres tècniques i ciències reconegudes fins ara com medis imprescindibles per estudiar i conèixer la ciutat, **la targeta postal és un vehicle de coneixement urbà** perfectament homologable i comparable. De fet, com que ni *cartofília* ni *deltiologia* han fet massa fortuna com a conceptes o, fins i tot, com a paraules -potser encara menys el l'anglès que el francès- i, com que per mi no es pot entendre una sense l'altra, voldria proposar un nou terme que n'adjunti les virtuts. Potser *cartologia*? Potser *cartofilogia*? En qualsevol cas, això no vol ser sinó senyal del meu interès per demanar que aquest treball em permeti passar de cartòfil -és a dir, obsessiu col·leccionista- a aprenent de deltiòleg, és a dir, a incipient investigador. Mentrestant, tant de bo hagi assolit el do de l'ubiquïtat.

“(...) Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.”

BORGES, Jorge Luís. **El Aleph**. 1a. edición 1949. Emecé Editores.
Madrid, 1972-74, Buenos Aires, 2006-2009

